حيرة النص المسرحي
بين
الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف

د. أبو الحسن سلام
قسم المسرح بآداب الإسكندرية

الطبعة الثانية
١٤١٤هـ - ١٩٩٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

اهداء الى:

الدكتور / لطفي عبد الوهاب

مؤسس قسم المسرح

الفهرســت التحليلي

مقدمــة الطبعــة الأولــى

حيرة النص المسرحي

الفصل الثاني :

الفصل الثالث :

الفصل الرابع :

الفصل الخامس :

الفصل السادس :

المؤلف مفكراً :

مقدمة الطبعة الأولى

● حول فكرة التأليف :

لاشك أن التأليف هو أعلى مراحل الكتابة، كما أنه يعد أعلى مراحل الإبداع. فالإبداع الذي هو خلق لغير موجود في مجال الأدب والفن والابتكار هو اكتشاف بعد أو عنصر أو نسق غير معلوم فيما هو موجود في مجال الطبيعة والعلوم والفكر والقيم يعدان أعلى مراحل الجهد الإنساني.

والتأليف في الآداب يشمل بعض الدراسات الأدبية غير المسبوقة ليس في مجال اللغة التي كتبت بها ولكن في المجال العالمي كله. كما يشمل التأليف مجالات الإبداع الأدبي قبل ذلك في الشعر وفي النثر وسيطاً لتجسيد النص القصصي أو المسرحي أو الإذاعي أو السينمائي أو في القصيدة. وليس كل إبداع أدبي تأليفاً كما أنه ليس كل تأليف إبداعاً أدبياً أو فنياً. وكذلك فإن التأليف في الفنون يشمل بعض الدراسات الفنية والإبداع الفني في مجالات الموسيقا والفنون الجميلة والفنون التشكيلية وفنون الأداء في التمثيل وفي الرقص وفي العزف وفي التصميم وفي قيادة العملية الإبداعية الجماعية مثل الإخراج المسرحي والسينمائي والإذاعي والتليفزيوني.

والتأليف يدخل تحت كنفه الكتابات النقدية في مجالات الآداب ومجالات الفنون ــ أيضاً ــ تلك التي يجوز أن ننسبها للدراسات الأدبية والفنية ــ حالة اعتمادها على منهج وإسناد موثق ــ.

والتأليف الأدبي والفني يعتمد اعتماداً رئيساً على الخيال والفيض الشعودي. فالخيال يعمل من خلال دفقات الفيض الشعوري؛ تلك التي تخلق لدى الأديب والفنان حالة الإبداع عن طريق ما يعتريه من هيمنة تلك الحالة أو لحظات الإبداع نفسها. حيث تسيطر عليه حالة نفسية مزاجية تشكل غمامة أو غلالة زمنية ومكانية تعزله عن المحيط البيئي المعاش ــ واقعياً ــ ليعيش علاقة ومكاناً وجواً وزمناً هو زمن الإبداع أو زمن

الشخصيات أو التكوينات اللحنية أو اللونية ـــ حسب الشكل الأدبي أو الفني الذي برع فيه وتملك أدواته وخبره، قبل عملية الإبداع نفسها ـــ.

والتأليف لا يكون تأليفاً دون وجود نص. ومعنى هذا أن الأداء المرتجل في إطار فنون المسرح لا يعد تأليفاً.

● أركـان التأليف :

وإذا كان التأليف شأنه شأن كل مصنف أدبي أو فني يرتكن إلى أسس فنية خاصة تتعلق بكل فن ـــ على حدة ـــ ويمكن رصدها، فإن اللوحة التشكيلية باعتبارها تجسيداً فنياً في لوحة أي في إطار متين يحفظه بحيث يمكن الرجوع إليه فإن هذا التجسيد الفني التشكيلي يعد مؤلفاً. وإذا كانت اللوحة التشكيلية تقرأ عن طريق ترجمة تفسيرية متخصصة شأنها شأن القصيدة وتستنبط منها القيم الموضوعية والجمالية والقيم الإنسانية وتستخلص منها رسالة أو قيمة أو فكرة فإن ذلك يضعها في مصاف المؤلف الفني وكذلك يجوز اعتبار المصنف الموسيقي ـــ في إطار قالبه الفني ـــ وهدفه، مؤلفاً إبداعياً لاشتماله على نص موسيقي له متخصصوه الذين يقرءونه ويفهمونه فيترجمونه بالعزف من خلال قيادة متخصصة وخبرة وتملك لفنون الأداء.

● حول تاريخ التأليف الأدبي والفني :

لأن التأليف أعلى مراحل الكتابة، ولأن الكتابة لا تقتصر على الحروف والكلمات بل تتخطاها إلى الصور والرسوم والرموز التي تستقبلها الحواس ويترجمها الذهن عبر العين وعبر الأذن بمساعدة الخيال الذي يفيض بدفق المشاعر وينظم بفعل الخبرة العملية والعقل، لذلك فإن مراحل أخرى تكون سابقة على التأليف كان على البشرية قطعها والمرور بها وممارستها جنباً إلى جنب مع ممارسة التأليف تبعاً لطبيعة البيئة والظرف الاجتماعي والقدرات الفنية والإبداعية. ومن هذه المراحل :

أولاً : مراحل الترجمة :

حيث تنقل الخبرات الأجنبية ـــ وفق كل مجال أو نشاط بشري : اجتماعي وثقافي ـــ في لغة الوطن نقلاً قد يكون حرفياً نصياً وقد يكون تفسيرياً حسب ذاتية المترجم وموضوعيته (طبيعته الذاتية مع طبيعة مجتمعه والظرف الذي تمر به كل طبيعة منهما)

وتلك مراحل مرَّ بها الوطن العربي في مجالات العلوم المنطقية واللغوية منذ العصر الأموي وإن اتسعت في عصر المأمون في الدولة العباسية ثم اتسعت في العصر الحديث بعد حركة الابتعاث العربي إلى أوروبا في القرن ١٩. وتوجت في الستينيات في مصر وفي السبعينيات والثمانينيات في الكويت والعراق وسوريا ولبنان عن طريق سلاسل الإصدارات الدورية وشبه الدورية وعن طريق الألف كتاب الأولى والثانية في مصر والإصدارات الدورية وشبه الدورية في العراق وفي الكويت وفي سوريا. مما كان له الأثر الكبير في نقل الفكر الغربي والعالمي ونقل الإبداع الأدبي والفني والدراسات المتخصصة وكذلك نقل أحدث المبتكرات من خلال الفكر العلمي والتقني العالمي ونقل الدراسات الإنسانية واللسانية والرياضية والهندسية... الخ، الأمر الذي نقل الفكر العربي والقدرات العربية إلى مصاف الخلق والإبداع والابتكار تطويراً لما نقلوه عن الغرب ثم استوعبوه ومن ثمّ طوروه وأضافوا إليه أو خلقوا بديلاً له يجاريه أو يفوقه أو يناقضه؛ مما يعد خلقاً عربياً خالصاً.

ثانياً : مراحل الاقتباس والإعداد :

ولاشك أن القول بتطوير فن من الفنون أو حقيقة علمية من الحقائق المنقولة عن طريق الترجمة في لغتنا العربية يعد لوناً من ألوان الاقتباس كما تعد الإضافة أو إيجاد البديل لوناً من ألوان الإعداد أو الاقتباس، ولئن قصر النقاد مصطلح الاقتباس الذي هو نشاط فكري يتدرب على عملية الإبداع أو هو مرحلة ابتدائية لها إن قصروه على الأدب في مجال القصة أو المسرحية فإن ذلك لا ينفيه عن عمليات الابتكار في مجال من المجالات الاجتماعية أو العلمية، فطالما أن روح العمل الأصلي أو بذرته موجودة بشكل أو آخر في العمل الذي بين أيدينا فإن ذلك يضعه في مصاف الأعمال المقتبسة سواء أكان في مجال الأدب أم الفن أم الاجتماع أم العلم في أي فرع من فروعه.

ولئن كان الاقتباس والإعداد في نظر الكثير من الدارسين والنقاد مصطلحاً واحداً ــ وهو ما نحاول فيما بعد إثبات أنهما مصطلحان يدل كل منهما على حالة بعينها ولها خصوصيتها ــ إلا أنهما يعدان مرحلتين تاليتين على مرحلة الترجمة، حتى وإن اعتبرهما قلة من الدارسين من توابع الترجمة.

ولقد مرّ العالم العربي بهاتين المرحلتين ومازالتا تشكلان إلى جانب الترجمة منبعاً رئيساً من منابع الفكر في العالم العربي. ولربما يجوز لنا أن نفسر استمرار ظواهر الترجمة

والاقتباس والإعداد بحاجة العالم الدائمة والدائبة إلى الاتصال؛ إذ ليست الترجمة وليس الاقتباس وليس الإعداد مقصور على أمة من الأمم أو لغة من اللغات؛ ذلك لأن الفكر عابر للقارات وللأزمان والعصور، كما أن البشر في حالة استنفار اتصالي مستمر، خاصة بعد أن أصبحت الكرة الأرضية (قرية صغيرة) ـــ كما يعبر الإعلاميون ورجال السياسة والفكر ـــ.

إذاً فكل الأمم تنهض بترجمة فكر بعضها البعض واقتباس إنتاج بعضها البعض في مجالات الإبداع وفي مجالات الابتكار والتقنيات أو (التكنولوجيا) ولهذا فإن ظاهرة الترجمة وظاهرة الاقتباس والإعداد ستظل أبداً ظواهر إنسانية حضارية منتشرة ومتجددة أبداً في كل بلاد العالم الساعي إلى الاتصال وإلى التبادل الحضاري والثقافي والاجتماعي والاقتصادي والإنساني إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

وكذلك سيظل التأليف أعلى مراحل النشاط البشري في أرقى صوره إذ يكون إبداعاً أدبياً وفنياً أو ابتكاراً علمياً لأن الحياة لا تستمر إلا من خلال تجديد أدوارها وأشكال العيش فيها وإبداع أدوار جديدة لم تكن موجودة وتخلق أشكالاً جديدة أو وليدة تمنحها الاستمرارية والتواصل والعطاء.

● **فكـرة الكتـاب :**

وإذا كانت لكل كتاب أو دراسة فكرة أو مشكلة يسعى إلى حلها أو تحقيقها، فإن فكرة هذا الكتاب ومشكلته تمثلت في تداخل أشكال التأليف في المسرح العالمي تداخلاً لا يقف عند حد المزج بين النوعين (التراجيديا ـــ الكوميديا) فقط؛ فذلك كان دوراً نهض به عصر النهضة بوساطة كتّابه من أمثال شكسبير وغيرهم، ولكن المزج تخطى ذلك فأصبح يتم في مسرحية واحدة يجمع نصها بين اتجاهات عديدة منها (الرومانسي والرمزي والكلاسي والواقعي والطبيعي والملحمي والعبثي والتعبيري والسيريالي والتكعيبي، إلى جانب الكوميدي والتراجيدي والاستعراضي والغنائي). وهو أمر تفرضه طبيعة التداخلات أو المداخلات في المجتمعات الأوروبية أو الغربية، غير أن ترجمته في لغتنا العربية التي لم تنته بعد من هضم الإبداع المسرحي ذي التوجه الفني المحدد ـــ بعد ـــ لذلك فإن نقل الإنتاج المسرحي المتداخل المناهج والمدارس ووضعه بين أيدي

شبابنا من فناني المسرح هواة ومحترفين، كتّاباً ومؤدين، دون تمهيد نظري أو دراسات نقدية أمر سينتج لنا جيلاً من كتّاب المسرح المشوشين والمهوشين ذلك حالة سقوطهم على ذلك الإنتاج المسرحي المتداخل الاتجاهات ــ تبعاً لمجتمعات إنتاجه المتداخلة الأفكار والتوجهات والقيم ــ دونما توجيه أو إرشاد أو تنبه ودونما أساس متين من استيعاب الاتجاهات الفنية الخالصة وفق كل مدرسة فنية أو أدبية مسرحية ــ كل على حدة ــ أولا ــ وقبل الانبهار بألوان الكتابة الجديدة سواء الداعي منها إلى تداخل الاتجاهات الفنية أو الرافض لوجود نص مسرحي تمشياً مع دعوة (آرتو) للفراغ المسرحي وخلق لغة غير كلامية هي لغة الجسد والارتجال في الفراغ المسرحي بالتشكيل والتكوين الجسدي والحركي.

* وكذلك تبرز المشكلة أمام هذه الدراسة في ذلك الخلط بين مصطلحي الاقتباس والإعداد ــ غالباً ــ أو ضمهما إلى مصطلح الترجمة بوصفها كلها مسميات لمصطلح واحد هو النقل من لغة أجنبية إلى لغة الوطن التي تترجم فيها. ناهيك عن تداخل مصطلح التعريب مع مصطلح التمصير أو السعودة أو الأردنة أو السودنة أو المغربة أو التونسة.. أو التعريق أو التكويت.. الخ.

فتلك مصطلحات تشابكت وهو أمر يدعو الباحث إلى الوقوف للتحاور معها أو تركها في مواجهة حوارية بينها وبين بعضها البعض وصولاً إلى حسم لذلك التشابك وفضاً له وهذا هو دور العلم.

فإذا وقفنا عند حال النص المسرحي العربي بين الإبداع وأشكاله، وبين التنظير أو محاولات النظر، فإن المشكلة تحتاج إلى وقفة طويلة تستهدي بالمنهج الوصفي حيناً، وبالمنهج المعياري أحياناً، والمنهج التطبيقي في أحيان أخرى وذلك بوساطة التحليل الذي يقف عند ظاهرة المسرح تاريخاً وضرورة اجتماعية وحضارية ويقف عند فنونه في النص موضحاً مدى حيرة النص المسرحي نفسه أمام تلك المصطلحات من ناحية، كما يشكل حيرة أمام اتجاهات الإخراج المسرحي المختلفة ومدارسه وأمام اتجاهات النقد الأدبي والمسرحي ومدارسها ــ فيما بعد ــ وهو أمر سيكون موضوع دراستنا في الجزء الثاني ثم في الجزء الثالث بمشيئة الله وعونه.

د. أبو الحسن عبدالحميد سلام

حيرة النص المسرحي

تمهيــــد :

قصدت بهذا التمهد اعطاء فكرة عن المسرح من حيث نشأته ومن حيث أهدافه ومن حيث وظيفته الاجتماعية ودوره ومن حيث استزراعه في التربة الثقافية العربية ورعايته ونموه وتشذيبه وتهجينه ومحاولة استنباط نبتة مسرحية عربية في النص وفي العرض حتى تكون بسطا لطلاب الدراسات المسرحية يكشف في إيجاز عن فكرة المسرح ووظيفته فيما يشبه التطلع إلى لوحة لفنان تشكيلي من بُعد من عدة زوايا للرؤية حتي يتبين الناظر أبعاد اللوحة وتكويناتها وتناسب تلك الأبعاد وإنسجام الألوان على تعارضها وتقابل الأضواء مع الظلال وتعارضهما في وحدة فنية خاصة وأن المسرح يدخل المناهج الدراسية الجامعية في العالم العربي منذ عام ١٩٨١م، حيث أنشيء قسم المسرح في كلية الآداب بجامعة الاسكندرية، وأنشيء قسم المسرح في كلية الآداب بجامعة اليرموك الأردنية، ثم تبعتهما شعبة الدراسات المسرحية بكلية الآداب بجامعة عين شمس في عام ١٩٨٧م، ثم فتح قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة السلطان قابوس بعُمان، وشعبة المسرح بقسم الإعلام بكلية الآداب بجامعة الملك سعود بالرياض في عام ١٤١٢هـ ــ ١٩٩١م.

ولقد قمت بتأليف هذا الكتاب في محاولة مني لتتبع رحلة النص المسرحي منذ نشأته في العالم العربي مترجماً فمقتبساً ومُعداً ثم مؤلفاً في شكل غربي. ثم مهجناً بين الشكل الغربي والأشكال الشعبية العربية والشرقية حتى مرحلة جديدة بين مناهج الإخراج ثم مرحلة غفوته ويقظته في أحضان الاتجاهات النقدية، ثم محاولة نفيه إلى خارج حدود الدراما.

الفصل الأول

حاجتنا إلى المسرح

الفصل الأول

حاجتنا إلى المسرح

ما هو المسـرح ؟

سؤال يبدو سخيفاً للمسرحيين وللمثقفين، ولكن الإجابة عليه جد عسيرة، إذ تستغرق مجلدات، لأن المسألة لا يكفي فيها مجرد التعريف، ولكن الدور والوظيفة، بل الحاجة إلى لون من ألوان النشاط البشري يفرضه إحسان البشر لحياتهم، إضفاء قيمة متجددة على تلك الحياة، الكشف عن أبعادها، غوامضها، تلوينها بألوان متنوعة تدعو إلى رؤيتها من خلال عدد من المناظير، لتوكيد ثوابتها، إسقاط سفاسفها، إبراز أدوار بارزة لمن يضيف إليها عنصراً أو بُعداً يسهم في رقيها، في التمسك بما أنجزه الأولون خدمة للبشرية، وكيفية إنجازهم لتلك القيم وطبيعة فكرهم وقيمة جهودهم، وسائلهم، الأسس الفكرية والفلسفية التي استندوا إليها، كيف وصلوا إليها، مشاعرهم، علاقاتهم، دوافعهـم.

إذن، فالمسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكراً ومشاعر وقيماً مع غيرها في حيز زماني ومكاني، وفي حالة من التغير والنمو، تعبيراً حاضراً في الرسالة والتلقي في الإرسال وفي الاستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف ومجسد تجسيداً مترجماً بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية أو مجسداً تجسيداً مفسراً بالصورتين السابقتين، بقصد إضافة رؤية المبدع الثاني (المخرج) إلى الإبداع الأول (النص)، تلك التي سوف يعقبها إبداع ثالث (للممثل) بمساعدة إبداعات المصممين، وتقنيات الحرفيين.

على هذا فإن المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له. فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسداً وذهناً ومشاعر.

فكـرة المســرح :

هي فكرة احتفالية لا شك في هذا. فالمسرح تعبير عن نشاط بشري زائد، هو لون من ألوان تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية. وتفريغ الشحنة أو الطاقة لا يتم بالقطع إلا بعد الانتهاء من جهد محدد ومطلوب، مع بقاء بقايا من الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية، من هنا تبرز الحاجة إلى طرح هذه الشحنات المتبقية بعد الجهد الإنساني، إعمالاً للتوازن الطبيعي.

والحاجة إلى تفريغ الشحنة الإنسانية الزائدة فيها نوع من أنواع طرح عبء لا ضرورة لحمله لصنع نوع من التوازن بين فترات عمل الأجهزة الادراكية والشعورية والحركية لدى الإنسان وفترات إراحة هذه الأجهزة، حتى تستعيد نشاطها وتتجدد طاقاتها وتصبح قادرة على لعب الدور الانفعالي والفكري والحركي في عملية جديدة. هذا هو الناموس الطبيعي للحياة، التجدد، والنمو المستمر، تلك هي فلسفة الحياة، ولا فلسفة دون إدراك للموجود وتعليله للاقتناع به أو للدعوة إلى تغييره عن طريق تأمله وتحليله وتفسيره وإحلال بديل أنفع محله.

كما أن الحاجة إلى طرح الفائض من الانفعال والادراك والحركة قد تكون سلبية، فتظهر في سلوك بعض الناس مسلكاً عدوانياً، أو ملهاوياً. وقد تكون الحاجة إلى التخلص من الفائض من النشاط الفكري والحركي والانفعالي مصحوبة بتفاخر واستعراض، وتلك بوادر يدخلها لون من ألوان التعبير تنفيساً وليس إبداعاً.

والفن هو وسيلة حضارية لتنظيم الفائض من الانفعالات الفكرية والحركية عن طريق تصويرها تصويراً درامياً (أي تصويرها في حالة من الصراع البشري الفاعل في مكان وزمان في تنامٍ وفي حالة من الحضور في الأداء وفي التلقي).

والحاجة إلى الاحتفال هي حاجة الإنسان إلى التعبير عن فرحته بإنجاز عمل نيط به إنجازه أو ألزم نفسه به، والاحتفال لا يكون احتفالاً دون تجمع وإئتلاف وشعور متقارب. فلا احتفال دون تجمع ولا تجمع دون شعور متوحد، أو مؤتلف، ودون مكان محدد وزمان محدد، وفائض من الجهد البشري الفكري والانفعالي والحركي

المصحوب برغبة قوية في التفاخر عند التخلص منه والتفاخر بما أنجزوه من جهود عن طريق قدراتهم الفكرية الادراكية والحركية والانفعالية.

ولكن الاحتفال لابد وأن يكون له شكل مقبول من المحتفلين وأن يكون له زمن محدد ومعلوم (مناسبة) وله مكان وفيه مشاركة من الجميع، وإلا فقد مُسمّاه ومعناه.

والاحتفال بوصفه جهداً تنفيسياً يظهر فيه كل فرد طاقاته الزائدة في صورة ممتعة له ولغيره، فإن طاقات كل فرد يريد التعبير عن نفسه هي التي تفرض في النهاية قيمة الصورة التي عبر بها ذلك الفرد عن ذاته شعوراً وحركة هدفها إعطاء الغير من المحتفلين صورة أو فكرة عن قدراته، لذلك فإن الصورة التعبيرية الممتعة والمقنعة هي التي سوف تفرض على الآخرين احتذاءها، مما يستتبع توحد صورة الاحتفالات لدى أمة من الأمم.

ولقد أحاط تاريخ الفن بتطور الاحتفالات لدى الأمم وبصورها وبمناسباتها. ففي مصر، كانت احتفالات وفاء النيل، وفي اليونان كانت احتفالات آلهة الخصب والنماء (عيد الربيع التي عُرفت بأعياد الإله ديونيسس). ولئن كان شكل الاحتفال بوفاء النيل عند الفراعنة قد اتخذ شكلاً استعراضياً حيث موكب التضحية بأجمل عذراء في مصر القديمة، إذ تلقي بنفسها في النيل وقت فيضانه في احتفال مهيب يترأسه الفرعون والكاهن الأكبر وكهنة مصر القديمة، ويتخلله الرقص والموسيقا. فإن اليونان القديمة كانت تحتفل لنفس الغرض حيث الأمل في النماء والخصب في فصل الربيع، ففصل الربيع فصل خير عند اليونانيين وفيضان النيل فيه كل الخير للمصريين قديماً وحديثاً، والاحتفال في مصر وفي اليونان قديماً كان لشكر الآلهة (هذا من حيث الهدف) إذ كان الهدف اعتقادياً أو دينياً عند الأمتين قديماً. من هنا كانت الاحتفالات طقسية، غير أن شكل الاحتفالات عند اليونانيين كان غنائياً وراقصاً. ولقد كتبت له نصوص غنائية، وهو ما كان نقطة تطور لشكل هذا الاحتفال، إذ تنوع الأداء فصار إلقائياً إلى جانب الغناء، وإنكمش دور الرقص رويداً رويداً، وأصبح للفرد دور إلى جانب المجموعة (الجوقة أو الكورس) واقيمت المسابقات. وكانت المسابقات نقطة تحول في تطور هذه الاحتفالات الربيعية إذ تنافس الكُتّاب فابتدعوا أشكالاً للعرض المسرحي

تباينت أو تبلورت على يد ثلاثة كبار، هم : (اسيخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس) فيما عرف بالكتابة المسرحية المأساوية، وكاتبين ملهاويين كبيرين هما : أرستوفانيس بلاوتوس.

ومما حفظ هذا الفن هو وجود بناية مسرحية ضخمة تتسع لعشرات الآلاف من المواطنين اليونانيين الذين يتوافدون على العروض المسرحية لمشاهدة العروض التي تتطرق إلى تاريخهم وإلى أساطيرهم ورغبة في مشاهدة براعة المؤلف في تصويرها بشكل أكثر براعة من سابقه وبراعة أدائها تمثيلاً. هذا إضافة إلى أن حكومة اليونان القديمة كانت تدفع للمشاهد مكافأة على حضوره إلى ساحة العرض المسرحي، تماماً كما كانت تدفع إلى كل من يتمكن من المشاركة في جلسات البرلمان، حيث يتغير أعضاء البرلمان تبعاً للأشخاص المبكرين الذين يتمكنون من حضور تلك الجلسة قبل غيرهم، بحيث يكون تواجدهم داخل الخط الذي رسم في ساحة المدينة ليحدد حدود البرلمان[١].

هذا عن فكرة المسرح وعن نشأته الأولى، تلك التي نشأت في أحضان الدين، فماذا عن ألوانه التي تفرعت فأصبحت مدارس فنية في عصرنا الحديث فيما بعد الحرب العالمية الثانية.

المسرح ومدارسه :

نشأت الدراماكلون من ألوان الشعر اليوناني وتميزت عن ألوانه الأخرى بأنه تصوير الفعل نفسه في حالة من الحضور في الأداء وفي التلقي، على حين كان شعرهم الغنائي تصويراً لذات الفرد، تصويراً لمشاعر ذاتية، بإزاء ما مضى منها وما تشعر به هي دون غيرها. وكان شعرهم القصصي أو الملحمي تعبيراً عن الجماعة في حروبها وبطولاتها ومعاركها فهو شعر يصور ما قبل الفعل وما بعد الفعل[٢] على حين كان شعرهم التعليمي تصويراً لفكرهم ومعارفهم التي يراد لها أن ترسخ في عقول الصغار، ويتعلم منها الكبار أيضاً.

ولقد هدفت الدراما إلى تطهير النفس البشرية من العواطف الضعيفة مثل عاطفتي

الخوف والشفقة، فيما عرف بفن (التراجيديا) حيث يصور المؤلف البطولة الفردية لعظيم من العظماء، حين يقف لقوى الغيب يناطحها الإرادة، أي في مصارعته لقدره المحتوم. أو فيما عرف بفن (الكوميديا) حيث يصور المؤلف شخصية في مسلكها المتردي أو المرذول تصويراً كاشفاً لعيوبها ومواطن ضعفها تصويراً ينفر المتلقي منها، ويدعوه إلى نبذ عيبه والتطهر من مواطنه فيه.

هذان هما اللونان اللذان عرفهما المسرح اليوناني منذ نشأته الأولى، غير أن العصر الحديث قد لوّن في الشكل المسرحي ألواناً متنوعة، تبعاً لظروف العصر، وتعبيراً عن اتجاهاته الفكرية والمزاجية، وتمشياً مع روحه ومع إيقاعاته السريعة، فظهرت الكلاسيكية الجديدة والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعبثية والتكعيبية، ومن قبل ذلك الرومانسية بالطبع. وتلك أعمال لها كتابها ولها أسسها، كل إتجاه على حدة حتى وإن تداخلت بعض عناصر اتجاه مع آخر.

حاجة الإنسان إلى المسرح :

فيما تقدم عرضت لحاجة الإنسان إلى التعبير عن نفسه وعن بيئته، عن آماله وآلامه، أفراحه وأتراحه، وكيف أن أشكال التعبير قد أضحت فنوناً قائمة بذاتها ولها أخصائيوها ومبدعوها في الكتابة وفي الأداء وفي النقد. وعرضت إلى أن المسرح هو الفن الإنساني العريق، عراقة التفكير في الكون وفي علاقة الإنسان بما فيه وبما غاب عنه من الكون من حيث خلقه وصيرورته، حيث ارتبط بالدين القديم في مجتمعات الوثنية في مصر القديمة وفي اليونان، فكان وسيلة إلى التطهير، حيث كان الدين وسيلة إلى السمو، وارتكز المسرح على ركيزتين هما : الاندماج والإيهام، كما أن الدين قد ارتكز على الخشوع والتسليم. من هنا فإن حاجة الإنسان القديم إلى المسرح كانت مساعدة للوظيفة الدينية إذ كان مسعاها تطهيرياً.

أما المسرح الحديث فقد اختلف في بعض اتجاهاته الفنية إذ ظل بعضها تطهيري الهدف، حاضاً على سمو الإنسان، وكان أكثر من اتجاه مسرحي حاضاً على التغيير، تغيير بعض القيم البالية والفكر العقيم الذي يربط الفكر الإنساني ويقيد قدراته العقلية

والتخيلية بدءاً من تغييرها لدى الفرد، ثم المجتمع تمهيداً لتغييرها عالمياً حتى يحسن الناس حياتهم المشتركة، أي دفعاً إلى سمو البشرية. وحاجة الإنسان إلى فن من الفنون هي التي تحدد وظيفة هذا الفن. فإذا كان الإنسان في حاجة إلى التعبير عن نفسه، والدعاية لفكرة ما أو لقضية من القضايا، أو الدعوة لرأي أو لقيمة إنسانية أو اجتماعية، أو تثبيت قيم في مجتمعه. وإذا كان في حاجة إلى تكوين رأي عام حول قضية من القضايا السياسية، أو كان راغباً في تفجير ملكاته إذا أحس أنه موهوب، وحكم بذلك أولو الاختصاص (في مجال الشعر أو الكتابة أو الإلقاء) وإذا أراد أن ينقي حس الناس ومشاعرهم أو أن يروح عن الجمهور وأن يدعو إلى تطهير نفوسهم وأن يثقفهم أو يعلمهم وينقل معلومات معينة إليهم أو يجري اتصالاً بين أفكاره وأفكارهم، وبين مشاعره ومشاعرهم، أو سعى إلى صنع توازن بين واقعهم وأحلامهم، فلاشك أنه واجد في المسرح وسيلته إلى تحقيق ذلك كله.

ولربما كان من حق أحد أن يعترض على أن تلك الوظائف تؤدي بوسائل إعلامية أكثر يسراً وأكثر انتشاراً وأسرع مثل الإذاعة والتليفزيون والصحف والمجلات والمطبوعات. وهذا يصح في غير الفن الدرامي، ولكن المسرح مجسد بالحضور، يصور لا ينقل وفي التصوير إمتاع وإقناع، ففيه تجديد للشحنة العاطفية والوجدانية، دفعاً للتواصل في النشاط البشري، عن طريق خلق تأثير فوري، على عكس الوسائل الإعلامية، إذ أن هدفها نقل الحدث أو الخبر أو الفكرة طلباً لقناعة محددة من قبل الجهاز الإعلامي الرسمي، وإذا تخللتها وسائل إمتاعية، فإن ذلك لا ينفي عنها جانبها المباشر، الذي يدرك المتلقى أن المقصود هو (كذا...) بالتحديد. على حين أن فن المسرح فن غير مباشر، فيه رسالة تعرض من حضور إلى حضور، وقت إرسالها هو وقت استقبالها والتأثر بها شكلاً وموضوعاً في آن واحد.

وظيفة المسرح :

وعلى ذلك يمكننا تلخيص وظيفة المسرح كما يلي :

- توطيد الفكر أو تغييره.
- توطيد القيم أو تغييرها.

- تنقية المشاعر.
- رفع الذوق الخاص والعام والإحساس بالجمال.
- تنمية القدرة على الحكم على الأشياء والأفكار والأنماط المعروضة فورياً.
- تصوير الإنسان في صور عظمته.
- تصوير الإنسان في حالة ترديه، حتى يعتبر الناس.
- التعليم والإرشاد.
- الترفيـه.
- الحـض أو التحريض.
- الدعاية لقضية أو فكرة أو لشخصية.
- تكوين الرأي العام.

ولكن ذلك يتم من خلال إبداع يبدأ فردياً ويتوّج جماعياً ويستقبل جماعياً، ويؤثر جماعياً، عن طريق فكر يتجسد بأشخاص بوساطة تصويرهم أو تجسيدهم، دعوة للمشاهد أن يقتدى بالعظماء منهم، أو دعوة إلى تجنب السفهاء، لكي تصلح الحياة الاجتماعية بإحسان الناس لحياتهم المشتركة. وهو مرتبط بفن كتابة وأداء مبدع قائم بذاته هو فن الإخراج وفن التمثيل.

ما قبل المسرح :

عرف الإنسان أشكالاً تعبيرية قبل المسرح ذكرنا بعضها مثل الأغنية والرقصة، وقرض الشعر للقص أو للتعليم أو للغناء ومثل فنون الألعاب الحيوانية الأليفة كالقرداتي وألعاب الحواة والمخايلة بعد ذلك والإنشاد والرواية والحكي وفن السيرة، تلك التي انتشرت في منطقتنا العربية. وكثيراً ما سمعنا في مصر تعبيرات هي من بقايا آثار تلك الفنون قبل الدرامية مثل :

(ح تعمل لي أراجوز — إنت ح تخايلني — ح نغني على بعض — ح تتنطط لي — ح تعمل لي حاوي — ح تعمل لي قرداتي — إحنا بنلاعب قرود — ح تحكيلي حدوته — ح تعمل لي مسخرة — ح تعمل لي بلياتشو — إحنا في سيرك — ح تخش لي قافية — ح تشتغل لي منادي — ح تعمل لي شقلباظ — ح نشخص على بعض.. الخ..).

فكل تعبير من تلك التعبيرات الدارجة في مصر هو أثر من آثار فن من فنون قبل مسرحية عرفها المصريون ربما من عصر الفاطميين، أو بعد ذلك حيث كان فن خيال الظل الذي أتقنه (محمد بن دانيال الموصلي) الذي عاش في مصر طبيباً للعيون وكتب باباته أو مسرحياته العرائسية[٤] في ثلاثية مرتبطة ببعضها البعض، وتؤدي في ثلاث ليال متتاليات، على نمط المسرحية الدينية المسيحية أو مسرحية الأسرار التي عرفها المجتمع المسيحي في العصر المسيحي. ولقد كانت هناك فنون السيرك والمخايلة في العصر الفاطمي في القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، وفي العصر المملوكي، وكان فن قص السيرة وفن المداحين والرواة وفن الأراجوز والحواة والمحبظاتية ــ ربما جاءت من تحبيذ شيء أو شخص عند المتلقي، حرفت إلى تحبيظ على عادة تفخيم الذال عند الأتراك والمماليك وبعض الألسن الأعجمية الأخرى ــ .

ذيوع الفن المسرحي في العالم :

ولا شك أن ذيوع فن المسرح في العالم كله كان نتاجاً لخاصية في هذا الفن، ولا شك أنها خاصية الحضور، تلك التي تجعل أثراً ما يعرض، فيؤثر فورياً، إذ لا مواربة فيه ولا مكان فيه للمراء أو النفاق، ذلك إلى جانب أنه فن التعبير الحاضر عن الجماعة أو المجتمع. والتعبير بدأ فردياً وتلقائياً على شكل أغنية أو قصيدة أو رقصة أو نقش على الحجر، ثم أصبح عن طريق الخبرة فنًّا له مبدعوه الذين يؤدونه وقت الفراغ، أي هواية، ثم مبدعوه الذين احترفوه، فأصبح حرفتهم التي يكسبون بها رزقهم. وغالباً ما كانت تلك الفنون قولية أي تقال فتسمع فتؤثر وتقنع بعد إمتاع ينال عليها الأديب المؤدي مكافأة، ولكنها أصبحت فناً أدبياً محفوظاً في متن (مكتوبة)، ومنذ ذلك الحين أصبح لها تاريخ وأصبح لها نقد. على أن فن الأداء بالإلقاء أو بالغناء الفردي قد أصبح فناً آخر قائماً بذاته، ربما عن طريق رواة الشعر والمغنيين العرب القدامى، حيث أصبح التعبير تعبيراً بالصوت.

ولكن التعبير بالحركة الإيقاعية أو الرقص ربما لم يصبح فناً له تاريخ إلا في عصور

متأخرة. إذ كان الرقص فناً من الفنون الأدائية التلقائية التي يعبر بها كل شعب من الشعوب عن أفراحه وأحزانه، على مدى تاريخه الطويل، يضيف إليه عصر أو يختزل منه عصر آخر تال، ولكن الخطوط العريضة للحركة التعبيرية من حيث الغرض والمحتوى ربما ظلت واحدة عبر عصور أمة من الأمم حيث أطلق عليه العلماء في عصرنا الحديث (الفولكلور)(٥).

غير أن المسرح من حيث الشكل يجمع بين فنون التعبير الصوتي والتعبير الحركي وفنون الحرف الأخرى كالتنكر بالملبس وبالأصباغ والمساحيق والشعر وواقعية التصوير بالمناظر المجسدة أو المجردة رسماً وتشكيلاً وزخرفة موحية بالجو وبالبيئة وأصواتاً مؤثرة وحيلاً آلية أخرى، وتقنيات عصرية (كأشعة الليزر والكمبيوتر.. الخ).

إذن فذيوع فن المسرح وبقاؤه مرتهن بوفائه بإحتياج الإنسان إلى وسيلة حاضرة التأثير في تعبيرها عنه وعن مجتمعه وعن فكره وفلسفات عصره وعالمه. وإلا فما كان يمكن أن يستمر فن المسرح في عصر الوسائل الإعلامية غير التقليدية التي يتوُّجها القمر الصناعي وغيره من وسائل الاتصال التي يزخر بها عالمنا المعاصر.

وعلى ذلك فلا معنى لما طرحه مؤخراً في مصر الكاتب المسرحي فريدريش دورينمات عند زيارته لها منذ بضع سنوات من (أن فن المسرح قد أصبح الآن متحفياً)(٦)، لأن عنصر الحضور فيه دفء المشاعر وحياة الفكر تحقيقاً لتأثر فوري متبادل بين مؤدٍ ومتلق، بين مرسل ومستقبل، ليكون اقتناع أو رفض عن خبرة ومثَل حـي.

فضل مصر البطلمية على فن المسرح :

ويحفظ لنا تاريخ الأمم دور مكتبة الاسكندرية في الحفاظ على أكبر عدد ممكن من النصوص المسرحية اليونانية القديمة من نصوص إسيخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وأرستوفانيس وبلاوتوس، تلك التي مثلت على مسارح الاسكندرية في العصر البطلمي، والعصر الروماني، حيث ضاعت كل النصوص اليونانية بعد إنهيا الحضارة الكلاسيكية متمثلة في اليونان واشتبكت معها حضارة الرومان التي جر ـ

مجراها من حيث الشكل، واشتطت من حيث الفتوحات العسكرية والمستعمرات شرقاً وغرباً. لذلك فقد عرف العالم المسرح بوساطة نصوصه التي حفظتها مكتبة الاسكندرية، ثم نقلت فيما نقل من مخطوطات إلى أوروبا عن طريق الأندلس.

فضل العرب على فن المسرح :

ويحفظ لنا التاريخ أيضاً أن مدرسة الاسكندرية التي انهارت بعد الحكم الروماني وخاصة في مرحلته الحاسمة في المستعمرات الشرقية وخاصة مصر بعد انتصار أكتافيوس قيصر على أنطونيو وكليوباترا وتسميته لنفسه «بالامبراطور أوغسطين» وبعد أن احترقت المكتبة مرتين الأولى في عهد كليوباترا على يد جند قيصر صرفاً للسكندريين(٧) عن مؤامرة قتله، ومرة في عهد عمرو بن العاص. فقد انتقلت المدرسة إلى (حوران) في الشام، ثم انتقلت إلى جند يسابور في بلاد فارس بعد الفتح الإسلامي لها وفي عصر العباسيين الأول. وبفضل حركة الترجمة من اليونانية القديمة فقد ترجم متى بن يونس كتاب (الشعر) لأرسطو، وهو كتاب حوى فنون الشعر: أصولها وشروطها وأنواعها الغنائي منها والملحمي والتعليمي منها والدرامي. وترجمه ترجمة مختصرة المعلم الثاني ــ بعد أرسطو ــ الفيلسوف العربي ابن سينا، وكذلك ترجمه الفارابي فيلسوف العرب.

أما الترجمة التي نقل عنها العالم الغربي كله فقد كانت ترجمة (ابن رشد) الفيلسوف العربي الأندلسي. والأندلس كما هو معلوم كانت حلقة الوصل بين حضارة القدماء وبين الحضارة الأوروبية الحديثة. فإبن رشد صاحب الفضل على الغرب في كثير من العلوم المنطقية والأدبية التي نقلوها بعد أن أجاد العرب نقلها وفهمها، أو تأليفها وإبتكارها.

وظيفة المسرح بين التعبير والتأثير :

المسرح في أصل تسميته العربية جاء من فعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح هي: فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث منه السرحان. ومنه سرح فهو سارح سرحاناً، واسم المكان من سرح هو مسرح. على ذلك فإن مسرح معناها : المكان

الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها فكراً وصوتاً وحركة وشعوراً مع فهم طبائعها وعلاقاتها ودوافعها أو محاولته ذلك عن طريق عنصر الخيال وفن التخييل، الذي يتملكه بعد خبرة.

وربما كانت تسمية المسرح المشهورة في مصر حتى الستينيات هي (المرسح) نتاجاً للكلمة العربية (مرزح) وهو المكان الذي يرزح فيه الشخص أي يبذل مجهوداً. على أن كلمة مسرح هي على الإطلاق مكان جريان الأحداث، فأنت تقول: مسرح الجريمة ومسرح الصبا للتعبير عن مكان ارتبط بذكريات الطفولة واللعب.

والأوروبيون الإنجليز يطلقون على المسرحية (لعبة Play) واللعب من اللُعاب وهو سائل جارٍ في الفم ينقل الطعام ويجدد رائحة الفم ويحافظ على الخلايا ويسهم في عملية الهضم. وأظن أن العرض المسرحي هو مثابة اللُعاب في حياة الإنسانية جمعاء.

وإذا كان المسرح لعبة إنسانية، لعبة لفكر الإنسان ولمشاعره ولهواجسه ولدوافعه، فلا شك أن حجم الامتاع فيها يكون أكبر، أو هو يكون الغرض الأساسي. ولكن اللعب الفكري ينمي القدرات العقلية، واللعب الشعوري يقوي المشاعر والروابط الوجدانية واللعب الحركي ينمي الجسم ويجدد مرونته وحيويته، ويتوِّج كل ذلك باللعب الخيالي إذ هو جماع القدرات الحركية والانفعالية والشعورية والإدراكية وهو راعيها ومطورها نحو القدرات التخيلية، وفي التخييل يكمن إمتاع المخايل (الفاعل) والمخايل (المفعول به). ومن ثم يكون التأثير سريعاً. فالمسرح لعب من حيث الشكل، ولكنه ليس كذلك من حيث المضمون، حتى لعب الصغار يطهر نفوسهم وينقيها وينمي قدراتهم الحركية الجسمية والإدراكية والحسية أو الشعورية ويؤاخي بينهم، فكيف إذا اقترن اللعب بالفكر وبالحوار عند الكبار ألا يفعل الشيء نفسه ؟

إذن، فالتعبير سابق على التأثير في المسرح والتعبير غرضه التأثير لا شك، أما في الوسائل الإعلامية فإن التأثير يراد له أن يتحقق عن طريق نقل الفكرة أو الصورة، أو المعلومة نقلاً يستهدف المضمون أولاً وأخيراً. وما الشكل إلا إطار خارجي لا تنتظمه دماء المضمون ولا تجري في مجراه ولا تلتحم أو تمتزج بخلاياه. من هنا فلا حياة

ولا دفء، لأن التصوير فيه مجرد نموذج أو شاهد هدفه توكيد المعلومة أو تدعيمها بحيث تؤثر تأثيراً إدراكياً مباشراً في المتلقى. هي رسالة تعتمد في تصديقها على الشاهد أو المثل أو الاقتباس، أي أنها عنصر مساعد على تصديق المعلومة أو الخبر. وفي محاولة توظيفها لصنع رأي عام، إذا ما ارتبطت الرسالة بعدة أجهزة إعلامية وانتظمت في خطة محكمة متكررة الإرسال المتنوع اللحوح بالصورة والكلمة والمقال والحديث والحوار والتحقيق الصحفي في الجرائد وفي الإذاعات المسموعة والمرئية وفي التصريحات. لكنها أبداً تكون بعيدة عن الوجدان، بعيدة عن الحضور، لأنها مباشرة ومعلومة الهدف، تماماً مثل مباراة في كرة القدم معلومة النتائج فريق يلاعب الآخر وأحدهما سوف يكسب المباراة، وليس الفن كذلك، وليس المسرح هكذا[٨].

مرحلة النشوء :

المسرح فن من الفنون الوافدة إلى وطننا العربي، عرفناه بعد الحملة الفرنسية على مصر، عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت لترفه عن جنود نابليون في وقت خلافة كليبر له ـــ على نحو ما ذكره عبدالرحمن الجبرتي[٩] ـــ وكان الجمهور مقصوراً على الفرنسيين من جنود ومدنيين ممن قاموا بالحملة في عام ١٧٩٨م.

لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأوروبي بشكل عام للبناني مارون النقاش، الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية (البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير «موليير»، ثم تبعها ببعض العروض المقتبسة والمعدة عن قصص عربية.

مرحلة الارتقاء :

من المعلوم أن الشيء ينشأ بالاستزراع أو الاستنبات أو بالنقل، ثم ينمو حالة ما يجد رعايةً واهتماماً خاصاً. والمسرح بوصفه لوناً من ألوان النشاط الشعوري، والحسي والحركي (الجسمي) والفكري أو الذهني الذي انبنى على ملكة الخيال وعلى غريزة المحاكاة في حالتها الفنية وليس في حالتها الطبيعية (المحاكاة الفنية) وانبنى على

انتخاب عدد من القيم يصورها من خلال أحداث بشرية ذات صراع نامٍ في حيز مكاني وزماني بوسيلة الحوار الذي يقوم أول ما يقوم على قدرة متميزة في التعبير المتميز من فرد إلى فرد آخر في مشهد درامي أي قائم على الأفعال وردود الأفعال المتنامية بعلاقاتها المتشابكة ودوافعها وفي تكثيف شديد يفي بحاجة الشخصية المسرحية لتعبّر عن نفسها بنفسها شريطة خلوص الكاتب إلى ما هو جوهري لديها (لب ما تريد قوله) مع الأخذ في الاعتبار أن يكون ذلك كله محبوكاً من خلال نسيج العمل الدرامي ككل.

وعلى ذلك، فإن رواد المسرح في العالم العربي من أمثال (النقاش وصنوع والحكيم وتيمور وغيرهم) قد عانوا معاناة شديدة في تملك الصيغة المسرحية.

الصيغة المسرحية العربية
بين مرحلتي النشوء والترقي

حينما نتكلم عن تملك الصيغة المسرحية، فإننا إذن نتكلم عن مراحل متعددة، ومتباينة، ذلك لأن تملك الشيء يعني عدمية حيازته من قبل. وتملك شيء من الأشياء يستلزم جهداً وتحصيلاً ومعاناة، خاصة إذا كان هذا الشيء هو الفن في بلد ترفض الفنون وتعتبرها غير مشروعة أو غير شريفة.

ونحن لا نذهب بعيداً إذ نقول ذلك، فبنظرة سريعة إلى أول نص مترجم من كتاب (الشعر) لأرسطو، وهو أول كتاب في أنواع الشعر ومنها الشعر الدرامي قد ظهر إلى الوجود فيما يقارب المائتي سنة بعد ميلاد المسيح، وقد ترجمه إلى اللغة العربية، وعنها عرفته لغات العالم (متى بن يونس) أحد كبار المترجمين في العصر العباسي الأول على عهد المأمون. وقد كان متى بن يونس ـــ سرياني الجنس[١٠] ـــ سوف يجد الناظر إلى تلك الترجمة أنه قد ترجم لفظة ممثل فجعلها المجاهد، وترجم التمثيل فجعله النفاق ؟ فأية مجاهدة تنتظر ممن يقوم بالنفاق ؟ ناهيك عن ترجمته للكوميديا على أنها المدح وترجمته للتراجيديا على أنها الذم. والمدح والذم فنان شعريان لدى العرب

إنتاج وافر منهما ولا حاجة لهم بنماذج من أمم أخرى غير عربية، خاصة وأنها جهاد منافقين.

على أننا نخلص مما تقدم إلى أن المسرح كان فناً وافداً، والوافد يحتاج إلى تعريف حتى ينظر في أهمية نقله أو ترجمته من عدمها، حتى ما يترجم منه فإنه يخضع لمزاج الناقل أو المترجم ولا يخضع بالضرورة لمزاج المجتمع كله أو لمزاج غالبيته.

الفصل الثاني

حيرة النص المسرحي في رحلة الترجمة

الفصل الثاني
حيرة النص المسرحي في رحلة الترجمة

المسرح مترجماً في العالم العربي :

يرى بعض المفكرين الفرنسيين أن ترجمة الأدب خيانة. ومع ذلك فإن الترجمة كثيراً ما تكون هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها نشر فن من الفنون أو علم من العلوم. ولم تكن هناك طريقة غير الترجمة ينقل بها فن المسرح على أساس أنه فن وافد بالنقل من أصوله الأوروبية اليونانية في أصل نشأتها. والنقل تصحبه مشاق أولها وجود الألفاظ المتقاربة في اللغة المنقول منها وفي اللغة المنقول إليها إلى جانب وجود تقارب في القيم وفي التعبيرات الشائعة والفكر والحالات المزاجية العامة عند النقل عن طريق الاعداد أو عن طريق الاقتباس. هذا بالاضافة إلى أهمية تقارب إيقاع لغة الترجمة من لغة الأصل مع الحفاظ على خصوصية التعبير الذاتي وفق كل شخصية درامية على حالة رسمها الدرامي كما وضعها المؤلف. وهذا يستوجب أن يكون المترجم في حالة معايشة للشخصيات المسرحية التي يجسدها في لغة غير لغتها التي كتبت بها أو التي اكتسبتها من خبرة مؤلفها بحالاتها المزاجية الذاتية ووضعها الاجتماعي، وحالتها الجسمية، وهما حالتان تشكلان معاً حالتها المزاجية التي تظهر في حوارها المجسد لأفعالها ومشاعرها وفكرها وقيمها متشابكة مع غيرها فكراً وقيمة ومشاعر وأفعالاً.

ولا يمكننا القول : إن رواد الترجمة للمسرح العربي قد تملكوا الأداة الكافية أو نفذوا إلى جوهر العملية المسرحية في مجالات إبداعه التأليفي بحيث يعطوننا ترجمات تفي بحق النص الإبداعي والنفسي، ربما لأن بعضهم كان متخصصاً من حيث دراسته لفرع من فروع الدراسات غير المسرحية، بل ربما غير الأدبية أو النقدية أو حتى اللغوية. هذا إلى جانب القدرة على معايشة كل شخصية مسرحية على حدة، بحيث يجد لها الصورة اللغوية والحركية الملائمة لصورتها في النص. وتلك مشكلة المشاكل، إذ يقحم كثير من المترجمين أساليبهم الخاصة وتعبيراتهم اللغوية الخاصة أو

التي شهرت في مواطنهم عن الشخصيات، ويبالغ البعض في اصطناع الأسلوب البياني وألوان البديع بما يضر بالشخصية ويصيبها بالترهل اللفظي والانتفاخ اللغوي فتظهر على غير حقيقتها، وعلى غير ما يحيط بها من عناصر بيئية ومشاركة اجتماعية فيها موضوعية تفضي إلى الإقناع عبر الإمتاع.

ويذكر لنا تاريخ المسرح العربي بعضاً من رواد الترجمة لنصوص مسرحية أوروبية من لغاتها إلى لغتنا العربية منهم أديب إسحق ومنهم إبراهيم رمزي ومنهم خليل سطران.

غير أن حركة الترجمة التي شهدتها فترة الستينيات في مصر وفترة السبعينيات، والثمانينات في كل من : العراق والكويت، تلك التي صاحبتها نهضة الطباعة والنشر لكل ما هو مسرحي مما وقعت عليه يد متخصص دارس للمسرح أو للأدب وفنونه، فقد وفقت أيما توفيق في ترجمة النص المسرحي الأجنبي إلى اللغة العربية. ويذكر لنا تاريخ ترجمة المسرح إلى لغتنا العربية أسماء منها : د. عبدالرحمن بدوي، د. لويس عوض، محمد عوض محمد، طه حسين، حسين مؤنس، فايز إسكندر، فتحي العشري، جلال العشري، أنيس منصور، صلاح عبدالصبور، عبدالغفور مكاوي، وحيد النقاش، نعيم عطية، إسماعيل محمد إسماعيل، كمال ممدوح حمدي.. وغيرهم.

ويكفي للدلالة على الجهد الكبير الذي بذله مترجمو النصوص المسرحية أو مترجمو الدراسات المسرحية أن نعطي مثلاً لنموذجين من نماذج الترجمة لنص واحد ترجمه مترجمان عربيان وهو (مكبث) لشكسبير الشاعر الإنجليزي المبدع حيث ترجم ثلاث ترجمات مختلفة، وكذلك نص (يرما) للشاعر المسرحي الأسباني «لوركا» الذي ترجم ترجمتين عربيتين :

(نموذج للترجمة الأولى)

(أرض معشوشبة بقرب فوريس. ابراق وارعاد) (تدخل ثلاث ساحرات) :

الأولى : من أين مجيئك يا أختي.

الثانية : كنت أقتل خنازيـر.

الثالثة : وأنت يا أختي.

الأولى : كانت امرأة ملاح تحمل في حضنها كستناء، وتقضم، تقضم، تقضم، فسألتها شيئاً منه فطردتني قائلة : «اغربي يا ساحرة» إن زوجها قد سافر إلى «حلب» ليكون ربّاناً بدجلة، سأركب الغربال مقلعة إليه، وسأعمل سحري كما يعمل الفار نابه، قرضا، قرضا، قرضا.

الثانية : وهبتك ريحا عاتية.

الأولى : لك الشكـر.

الثالثة : وأنا أمنحك ريحا ثانية.

الأولى : أما سائر الرياح فهن لي، كما أن لي مراسي السفن وسائر الأماكن المرسومة في خرائط البحار. سأدعه جافاً كالتبن، لا يعلق النوم ليلاً ولا نهاراً باهداب جفنيه، حياته حياة الطريد المحروم يظل يضعف وينحف، ويذوب تسعة أسابيع مكررة. تسع مرات يأبى القدر أن تغرق سفينته، ولكنها تستمر عرضة للأمواج بلا إنقطاع. انظري ما بيدي ؟

الثانية : أرينا.. أرينا.

الأولى : إبهام ملاح قد غرق في يوم وصوله إلى وطنه.

(تسمع الطبول)

الثالثة : الطبول.. الطبول، مكبث يقترب.

النموذج الثاني لترجمة الفقرة نفسها من المنظر الأول.. الفصل الأول لـ «مكبث»

(مكان من الصحراء.. رعد وبرق.. تدخل ثلاث ساحرات) :

الساحرة الأولى : متى نلتقي بعد نحن الثلاث
أفي الرعد والبرق، أم في المطر ؟

الساحرة الثانية : هنالـك تحـت صليـل الصـوا
رم، والجيـش يهـزم أو ينتصـر

الساحرة الثالثة : سيحدث ذاك قبيل الغرو
ب

الساحرة الأولى :
وأين المكان ؟

الساحرة الثانية :
لفيف الشجر

الساحرة الثالثة : هناك لنلقى على المرج مكبثّ

الساحرة الأولى :
أحضر، شمطاء، فيمن حضر

الساحرة الثانية : الا قد نادت الضفدع

الساحرة الثالثة :
إذا هيا بنا نسرع[٣]

لا شك أن ترجمة خليل مطران أكثر سلاسة إذ جاءت نثراً، وبعيدة عن تكلف اللغة الشعرية العمودية، غير الملائمة للأداء المسرحي لكثرة الرنين الموسيقي المصاحب لبحورها وأوزانها الشعرية. وهي ترجمة أمينة على عكس ترجمة عامر محمد بحيري التي حذفت المشهد الذي يصور الجو النفسي للمسرحية ويقدم تقديماً درامياً مناسباً لما سوف يلي من أحداث.

غير أن الترجمة الثالثة للنص نفسه على يد د. جبرا إبراهيم جبرا[٤] قد جاءت في لغة نثرية مغايرة للغة التي استخدمها مطران، وهي من جهود جبرا إبراهيم جبرا. ولا شك أنها أكثر إنطلاقاً وسلاسة من الترجمة الأولى.

والنماذج كثيرة في مجال ترجمة النص المسرحي بأكثر من مترجم من منابع ثقافية مختلفة عن سابقتها، ومنها ترجمة وحيد النقاش لمسرحية (يرما) للشاعر الأسباني لوركا، التي ترجمها في مصر وحيد النقاش، وترجمها في تونس توفيق عاشور[٥،٦].

نموذج من ترجمتين مختلفتين
لنص مسرحية (يرما) لـ «لوركا»

النموذج الأول للترجمة

نينانانا. نينانانا
نينانانا. نينانانا
نبني عشا في الحقول
ثم نجري فيه نختبي
يرما: خوان أتسمعني يا خوان ؟
خوان: إنني قادم
يرما: لقد حان الوقت
خوان: هل مرت القطعان؟
يرما: مرت منذ حين
خوان: إلى اللقاء (يمضي للخروج)
يرما: ألا تأخذ كوباً من اللبن؟
خوان: ولماذا ؟
يرما: انك تعمل كثيراً وليست لديك القوة الكافية لتحمل العمل الكثير
خوان: إن الرجال يجب أن يزدادوا نحولاً لكي يزدادوا قوة
يرما: ليس أنت. لقد كنت على غير ذلك تماماً عندما تزوجنا. أما الآن فوجهك أبيض كما لو كانت الشمس لا تلمسه قط. لقد كنت أحب أن أراك تمضي للسباحة في النهر وأن أشاهدك تصعد إلى السطح عندما يتسرب المطر

النموذج الثاني للترجمة

للصبي النائم
للصغير الراضع
فيه نستخفي معا
سوف نبني مزوداً
يرما: خوان، أأنت هنا يا خوان ؟
خوان: انني آت
يرما: لقد حان الوقت
خوان: هل مرت الثيران؟
يرما: مرت
خوان: إلى اللقاء (يتأهب للخروج)
يرما: ألا تتناول كأساً من الحليب؟
خوان: ولماذا ؟
يرما: انك تعمل كثيراً وليست لك قوة المقاومة
خوان: إن الرجال الذين تبقى أجسامهم نحيفة يصيرون صلبا كالفولاذ
يرما: لست منهم. لقد كنت عند زواجنا. أما الآن فوجهك مبيض كأن الشمس لا تلمسه أبداً. كنت أود أن أراك تذهب للسباحة في النهر وتتسلق السطح عندما يتسرب منه ماء المطر إلى الدار مضت أربعة وعشرون شهراً على

إلى الدار، وها قد إنقضى أربعة وعشرون شهراً على زواجنا وأنت في كل يوم يزداد حزنك ويزداد نحولك كما لو كنت تنمو إلى الوراء.
خوان: هل انتهيت ؟[٧]

زواجنا وأنت في كل يوم أكثر حزناً وأشد نحولاً كما لو كنت تنمو إلى الــوراء.
خوان: انتهيت ؟[٨]

ولو تأمل دارس مسرحي النصين المترجمين عن نص (يرما) الأصلي، لوجد اختلافاً في أجرومية لغة كل مترجم عن الأخرى، الأمر الذي لو وقع بين يدي ممثل واحد يدرس الدور في كلا النصين المترجمين عن الأصل لاختلف الأداء التمثيلي تبعاً لإختلاف مقاطع العبارة ومزاجية اللغة هنا وهناك. ليس هذا فقط ولكن تناول ناقد موضوعي لكل من الترجمتين سوف يختلف أيضاً. فنظرة فاحصة للإرشاد في بداية المسرحية تعطي ترجمة توفيق عاشور (التونسي) دلالات لا تعطيها ترجمة وحيد النقاش (المصري) للإرشاد نفسه.

الإرشاد الافتتاحي في ترجمة النقاش

«عند ارتفاع الستار تبدو يرما نائمة، وعند قدميها توجد سلة عملها»[٩].

الإرشاد الافتتاحي في ترجمة عاشور

عند رفع الستار تبدو (يرما) نائمة وعند قدميها سلة خياطة»[١٠].

فإنك لا تستشف رمزاً في نص الإرشاد في ترجمة وحيد النقاش، على حين أن الرمز موجود في نص الإرشاد من ترجمة توفيق عاشور، الرمز في وجود سلة الخياطة حيث رتق كل تهتك في نسيج الأسرة، وموضعها عند قدمي الزوجة له مغزى، حيث الرتق فيما أصاب هذه الأسرة يبدأ من المعاشرة الزوجية، وربما كان في ارتباط ذلك من لفظة الحلم حيث تحلم الزوجة براع يمسك بيد طفل في ثوب أبيض، ودلالة الراعي حيث أنه المسؤول عن القطيع، وهو هنا رمز للرجل راعي أسرته. والجزء الأول من الرمز (سلة الخياطة) مرتبط ببقية عناصر الصورة، ولكن ترجمة النقاش (توجد سلة عملها) أخفت أحد عناصر الصورة الرمزية.

وفي مسألة الحوار فإن سؤال (يرما) في بداية المسرحية عند النقاش يختلف في دلالته عند عاشور :

ت. النقـاش : «يرما : خوان، أتسمعني يا خوان» هذا معناه أن خوان موجود.

ت. عاشور : «يرما : خوان، أأنت هنا يا خوان؟» هذا سؤال استنكاري، فيه دلالة عدم وجوده أدبياً أو معنوياً مع وجوده مادياً. لذلك يعطي دلالة فلسفية تبطن رفض الزوجة لسلوك الزوج وهو ما انبنى عليه حواره بعد ذلك، فهو غير موجود الوجود الذي كان عليه في بداية زواجهما مما ترتب عليه ــ في نظرها ــ حرمانهما من طفل، يولد لهما ــ مع أن العيب كان منها من حيث خلقها نفسه ــ ولكنها تريد أن توعز بأن العيب عيب أخلاقي منه هو.

على ما تقدم فقد كانت لترجمة النص المسرحي مخاطرها الكبرى، حيث لا يراعى المترجم طبيعة الأداء التعبيري الصوتي الذي نيط بفنان يتذوق اللفظة في إطارها من خلال الجملة ودلالات العبارة أو الصورة الأدبية والحياتية للشخصية الدرامية التي يجب أن تكون لها لغتها الذاتية على نحو ما أوضحنا. ولنا في ترجمات الأساتذة الكبار الذين يجيدون الأدب أسساً أكاديمية ولا يلتفتون إلى أن الحوار المسرحي يجب أن ينساب بين يدي الممثل الذي يجسده لينساب بدوره بين أحاسيس المتلقي فيمتعه ويقنعه(١١) خير شاهد.

وعلى ذلك أيضاً فقد تطورت لغة الترجمة في النص المسرحي بمضي الوقت، وبمعايشة المترجمين لخشبة المسرح من فوق منصته وخلف (كواليسه) وليس من وراء المكاتب في مدرجات أكاديمياتهم.

(١) راجع د. لطفي عبدالوهاب يحيى، اليونان، الاسكندرية، مؤسسة الكتب الجامعية (١٩٧٠م).
(٢) راجع د. محمد مندور، المسرح، القاهرة دار الشعب.
(٣) ولمزيد راجع ما كتبه د. أبوالحسن سلام «المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية في مسرح نجيب سرور. (المسرح والتراث العربي) الاسكندرية منشورات قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية، مطابع الجامعة في مايو ١٩٨٩م.
(٤) راجع د. عبدالحميد يونس، الفن الشعبي.
راجع د. إبراهيم حمادة، بابات ابن دانيال (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب).
(٥) راجع د. عبدالحميد يونس، نفسه
(٦) راجع التحقيق المنشور في مجلة المسرح المصرية في إصدار قطاع المسرح بوزارة الثقافة المصرية بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(٧) بيار، الرومان سلسلة الألف كتاب.
(٨) راجع برثولت بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. جميل نصيف (بيروت عالم المعرفة د /ت) ص ٨.
(٩) انظر عبدالرحمن الجبرتي، المختار من تاريخ الجبرتي، جـ٤، اختيار محمد قنديل البقلي (القاهرة ـــ مطابع دار الشعب ١٩٥٨).
(١٠)- للمزيد راجع تحقيق د. شكري محمد عياد لنص الترجمة المشار إليها في ترجمته لكتاب أرسطو (فن الشعر) الذي صدر في القاهرة عن مكتبة الأنجلو المصرية، وراجع ترجمة د. عبدالرحمن بدوي أيضاً التي صدرت عن مكتبة نهضة مصر ١٩٥٤م.
(١١) راجع ترجمات د. لويس عوض للمسرحيات اليونانية من تأليف اسيخيلوس.

تعقيب منهجي :

شكلت ظاهرة الإعداد، وظاهرة الإقتباس البنية الأساسية للمسرح العربي في بداياته الأولى، جنباً إلى جنب مع ظاهرة الترجمة. وشكلت الظواهر الثلاث كيان حركة النص المسرحي في العالم العربي، منذ عرف المسرح في العالم العربي.

ولاشك أن دراسة حركة النص المسرحي في بلد من البلدان، أو عند أمة من الأمم لا تقتصر على النص المؤلف وحده، ولكنها للضرورة تمهد لدراسة النص المؤلف بالوقفة المناسبة لفهم تطور تقنيات فن الكتابة المسرحية في ذلك البلد أو عند تلك الأمة، وعند مراحل هذا التطور بدءاً من حركة ترجمة النص المسرحي الأجنبي، وضروراتها الموضوعية والذاتية، وإنتهاء بدراسة دورها في إرساء الفن المسرحي في هذا البلد أو ذاك، على أرض ثقافية محلية أو قومية ملائمة، ودراسة مدى ملاءمة ثقافة المختصين أو المهتمين بالمسرح أو الشغوفين به ـــ آنذاك ـــ بوصفه فناً جديداً عليهم، أو على بيئتهم المحلية. وكذلك دراسة نتائج حركة الترجمة وآثارها.

وهذه التراجم التي تنوعت، وتعمقت، تكتسب إلى صف المسرح محاولات للكتابة الناشئة بأسلوب التقليد، إذ يستخدم بعض الموهوبين، الذين أفادوا من الترجمات المنشورة لنصوص مسرحية أجنبية، حين لاحظوا أساليب هذه النصوص، وطرق كتابتها، من واقع قراءاتهم المتأنية والمتتالية لنصوص سرى تأثيرها في دمائهم، أو من واقع فهمهم لبعض الدراسات المسرحية المترجمة، التي كتبها بعض كبار المبدعين العالميين أنفسهم(١)، (٢)، (٣)، (٤)، (٥)، (٦)، (٧).

مما جعل بعضهم يركن إلى فكرة مسرحية من تلك المسرحيات المترجمة، أو إلى عدد من الشخصيات(٨)، (٩)، (١٠)، (١١)، (١٢) أو يركن إلى الحدث الرئيسي فيها، أو إلى أسلوب كتابتها(١٣)، (١٤)، (١٥)، (١٦) أو إلى أي من هذه العناصر أو الارتكان إليها مجتمعة(١٧)، (١٨)، (١٩)، (٢٠).

وكلما كانت الموهبة لدى صاحب المحاولة عميقة وأصيلة، وكانت معايشته لعناصر النص الذي كرس له جهده، ومهد فكره، وهيأ مزاجه لصياغته، كانت التجربة أقرب إلى الإبداع منها إلى التقليد(٢١).

إذن، فالمسألة تبدأ بالميول، ثم يليها الإطلاع، والفهم التدريجي، ثم الكامل ـــ في محاولة لكسب خبرة بالكتابة ـــ ثم بمحاكاة هذا الأسلوب، أو ذاك(٢٢).

ومحاكاة الأساليب لا تعدو أن تكون نوعاً من الاقتباس، لعنصر أو أكثر من النص الأصلي. أو أن تكون أشد قرباً من الأصل، وأكثر إلتصاقاً به، فتكون إعداداً للنص نفسه.

ومما تقدم نلاحظ أن الاقتباس والإعداد أمران مختلفان(٢٣)، (٢٤)، وأن خلط الكثير من الباحثين والدارسين بين المفهومين، وهو أمر سوف أعرض له لاحقاً.

هدف هذه الدراسة :

قصدت من وراء هذا البحث، دراسة حركة النص المسرحي المترجم، لتقييم لغته قياساً على قيامها بتحقيق الأثر الدرامي المطلوب الذي سعى إليه كاتبها المسرحي من عدمه. هذا إلى جانب وضع حدود منهجية فاصلة بين حركة الاقتباس في المسرح العربي وحركة الإعداد المسرحي، في حالة ثبوت فروق أساسية بين المفهومين وذلك نوع من محاولات تأصيل المصطلح المسرحي في الوطن العربي.

إشكالية هذه الدراسة :

مما تقدم، فإنه تتضح لي ضرورة تحديد مفهوم الاقتباس، ومفهوم الإعداد بما لا يستدعي الالتباس، خدمة لمجالات البحث المسرحي، حيث تندر دراسة مناهج البحث المسرحي، وحيث تختلط مناهجه بمناهج البحث الأدبي، مع أن المسرح ليس أدباً خالصاً، وليس فناً خالصاً، وليس حرفية خالصة، وإنما هو كل هذه الفنون مجتمعة، ومستندة إلى ما يدعمها من فروع العلم الإنسانية والطبيعية والتكنولوجية المختلفة(٢٥).

وكذلك تتضح لي ضرورة مناقشة قضية الترجمة في النصوص المسرحية، وذلك نظراً لمراجعة القائمين على إنتاجها على خشبة المسرح، المتكررة لترجمتها الأولى، وإجراء ترجمات تالية على الترجمة الأولى.

من هنا، فإنني أجد أنه من المهم للغاية فهم مبررات ذلك بشكل منهجي، ومن ثم تقييمه اختصاراً للوقت وصيانة للجهد، وإثراء لحركة الإبداع، وتمكيناً له من التأثير، وحفاظاً على المسرح بوصفه إنجازاً إنسانياً بعيد المدى.

الفصل الثالث

حيرة النص المسرحي مترجمًا

قضية الترجمة في النصوص المسرحية

ترتبط قضية اللغة المسرْحية المسموعة بعنصر الإنسيابية ارتباطاً وثيقاً، بمعنى أن كل ما يصدر من أصوات على خشبة المسرح، لابد أن ينساب إنسياباً نحو وجدان المشاهد، من خلال مصادر الصوت المعبرة، أو مصادره المؤثرة (البشرية والآلية)[٢٦]

والإنسيابية هي جريان المرسل (المادة الصوتية أو الحركية) دون أدنى عائق من منبعه إلى مصبه، وهي تتحقق من خلال اختيار مادة المرسل. وهي هنا (الحوار) المسرحي المعبر في وضوح، وإيحاءات، وتكثيف، وشحنة درامية قابلة للتفجر على لسان الممثل، ومحملة بخصائص الاشتعال الذاتي، فور ملامستها لفكر الممثل، ومشاعره وأدواته، ليس بقصد تدمير الشخصية المسرحية، ولكن بغرض دفعها للحركة الملائمة تماماً لمكوناتها وأبعادها (الجسمية والاجتماعية والنفسية) في حالة كونها شخصية نامية[٢٧] حتى تكون الشخصية كتلة من المشاعر، في حالة من التفاعل المتنامي، والساعي إلى تحقيق إرادة تلك الشخصية، وتمكينها من التعبير التام عن نفسها وعن طموحاتها ودوافعها وفكرها وقيمها وقضاياها بشروط المسرح، أو للتعبير عما وراء صفتها أو ما ترمز إليه حالة ما تكون نمطية[٢٨].

وينجح الكاتب المسرحي القادر على الإمساك بزمام حرفته المدفوعة بموهبته وعلمه وخبراته واختياراته عند توظيفه لكل هذه العناصر لتخدم عمله الذي قد ينطلق من شخصية ما[٢٩]، أو يندفع وراء فكرة تلح عليه ليحققها بالمسرح[٣٠] أو يستغرقه جو ما ويهيمن عليه، فيجد نفسه هائماً في دنيا وأحداث ضبابية يجري بها على الورق قلمه، دون توقف حتى النهاية[٣١] أو تجري الأحداث وفق ما تجري به الأفعال، فتحرك الشخصيات على الورق، أو تتحرك كما لو كان لهذا المؤلف رفقاء خياليون، كما هو الحال مع الكثير من الأطفال في مراحل طفولتهم المبكرة[٣٢].

على أن أول اختيارات المؤلف المسرحي أو المُعِدّ أو المقتبس تبدأ بمعايشته لقضايا شخصياته ومشاعرها وفكرها وعلاقاتها ودوافعها ومسالكها الشخصية، مع القدرة على

الانسحاب بعيداً، ليترك لتلك الشخصيات التي هي جزئيات كيانه، حرية التعبير عن ذواتها في مسيرة تصارعها لتحقيق إرادتها المتناقضة.

ولا شك أن المؤلف هو أكثر هؤلاء المبدعين إبداعاً، لأنه أكثرهم حرية. ولكن المترجم هو أكثر تقيداً بالنص، إعمالاً للأمانة من ناحية، ومواءمة مع البيئة التي يترجم ذاك النص لتستقبله فيؤثر فيها إمتاعاً وإقناعاً(٣٣)، لذلك كثيراً ما لا تكون الترجمة حرفية، إذ تكون ترجمة فيها بعض التصرف ـــ تفسيرية ـــ غير أن الذي يحكم هذه أو تلك في المسرح هو إنسيابية الأداء.

والحوار أهم وسيلة تعبيرية في المسرح(٣٤)، (٣٥) إذ به تتحدد الصورة الدرامية والصورة المسرحية، حالة حركته سمعاً عن طريق الصوت، وحركة الممثلين، وتتحدد المؤثرات به ـــ معه أو ضده ـــ .

ومع أن الكتابات عن الحوار كثيرة وغنية، وأن هذا الأمر جعل كتاب المسرح يتفاعلون مع تلك الكتابات النظرية بحيث يصبح الحوار سلساً وممتعاً ومنساباً ورناناً على ألسنة الممثلين، ومن ثم في آذان الجمهور تبعاً لإنسيابية ذلك الحوار على طرف قلم المؤلف أو المعد أو المقتبس، فإن ذلك لأمر نفتقده للأسف الشديد في أغلب الترجمات العربية للنصوص المسرحية العالمية.

وهذا ما دعانا إلى اعتبار موضوع ترجمة النصوص المسرحية من لغاتها الأصلية إلى لغتنا العربية (قضية) تحتاج إلى وقفة استقرائية تقييمية من ناحية، ومن ناحية أخرى تقويمية حتى لا تضيع جهود المترجمين سدى، خلف جهود مترجمين آخرين للترجمة الأولى، سواء أكانت في اللغة الفصيحة أم في اللهجة العامية، مثلما حدث مع ترجمات أستاذنا د. عبدالرحمن بدوي لمسرح (لوركا)(٣٦) أو لمسرحيات «برتولت بريشت»(٣٧) التي أعاد ترجمتها من العربية الفصيحة إلى اللهجة العامية الشاعر المصري صلاح جاهين، ولكن في لهجة وسطية لا هي فصيحة ولا هي عامية خالصة ـــ حتى وإن كانت مبررات ذلك العمل المعلنة هي رغبة المخرج سعد أردش في أن يمسّ العرض الفئات الشعبية(٣٨) ـــ إلا أن التبرير غير حقيقي، لأن الترجمة إلى العامية قد تمت حينما كان المخرج الألماني (كورت فيت) من مسرح «البرلينر انسامبل» الذي أسسه (بريشت) موجوداً، لاخراج هذا النص للمسرح القومي بمصر.

فلغة الحوار المسرحي عند الترجمة من لغة إلى لغة أخرى يجب أن تكون لغة حوار مسرحي بمعنى أن المترجم، عليه أن يتوخى السلاسة والامتاع والانسيابية[٣٩].

على أن ترجمة النص المسرحي من لغته الأجنبية إلى لغة أخرى شعراً، أمر يؤخذ بالحذر[٤٠]، ولكن ترجمة النص في لغة الشعر العمودي ــ ذي القافية المزدوجة ــ مسألة تحتاج إلى وقفة متأنية. فلو نظرنا في ترجمة د. لويس عوض لمسرحية إسيخولوس «الصافحات»[٤١] لظهر لنا الفارق في طريقتي الترجمتين إلى الشعر العربي :

«أول من أذكر في صلاتي
من مجمع الأرباب والربّات
بوافر الإجلال والمرضاة
آلهة الأرض ، سنا حياتي :
نبيّة الربّات والأرباب
كاشفة الغيوب والحجاب
وبعد أمّنا جايا الرحيمة
تسخو لنا هباتها الكريمة
أذكر بالإجلال في صلاتي
ثميس بنتها رعت بناتي
تقول فيها قصص الرواة
بأنها تربّعت آمادا
في عرش أمها، تقي العبادا
وتقرأ المستور والمحجوب ،
والنقش في الجباه والقلوب ،
وهذه قد نزلت مختاره
عن عرشها لأمها الجباره
فيبا التي أنجبها التيتان ،
المارد الثائر كالبركان ،
من أمنا الأرض، جايا الرحيمة»[٤٢]

ويبدو لي أن الدكتور لويس عوض قد أراد أن يتبع طريقة شاعر الربابة المصري، نظراً لبعض أوجه الشبه بين تلك الطريقة وهذا (البرولوج) أو التقديمة الدرامية: فالكاهنة في هذا النص، تتعرض لموضوع مديح للآلهة. والموضوع ــ كما نرى ــ موضوع ذو طابع ديني. وهو يذاع على لسان (الكاهنة)، وطبيعة الكلمات في هذه التقديمة تشبه في ترتيبها، طريقة المنشد في الموالد الدينية المصرية[٤٣] فشاعر الربابة، أو المنشد يبدأ سرد قصته بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم[٤٤]:

(أول ما نبدي القول نصليّ ع النبي
نبـي عـربي وهـادي للبـرايـــا)

وكلام الكاهنة ــ هنا ــ يبدأ بنفس الطريقة:

«أول من أذكر في صلاتي
من مجمع الأرباب والربات..»

أقول: لربما رأى المترجم ان طبيعة الموضوع وطبيعة الشخصية القائمة بتجسيده في هذه التقديمة الدرامية قريب أو مماثل لفن من فنوننا المحبوبة على المستوى الشعبي، من هنا وجد أنه من الملائم ترجمة هذه التقديمة الدرامية على هذا الوجه.

وهذا الافتراض لو كان يمثل حقيقة تفكير د. لويس عوض، عند بدئه في ترجمة هذا النص، فإنه يؤكد مدى حكمة هذا التفكير وحكمة الدفاع عنه، وهو ترجمة تقديمة درامية في قالب فني شعبي مصري بأقرب ما يكون من القالب الفني الأصلي، للأسباب التي ذكرت أنها شاخصة في مادة التقديمة الدرامية في المسرحية نفسها.

غير أن أداته إلى تحقيق تلك الترجمة على النحو الذي فكر به، لا تستقيم مع استخدامه للشعر العمودي المزدوج القافية، فهو غير مناسب تماماً ــ هنا ــ . وقد تكون اللهجة العامية أكثر قرباً لوضع هذه التقديمة في قالب انشادي شعبي مصري. غير أن استخدام اللهجة العامية سوف يصطدم بأسماء الآلهة اليونانية، مما يوجد تنافراً بين الأداة والمحتوى.

الشعر العمودي مزدوج القافية والمسرح :

منذ ترجم علي أحمد باكثير مسرحية (روميو وجولييت)[٤٥] بالشعر المرسل، ومنذ شرع عبدالرحمن الشرقاوي[٤٦] في كتابة المسرح بالشعر الحديث، وتبعه بعض الشعراء وأهمهم صلاح عبدالصبور[٤٧] فكلاهما يهجر الشعر العمودي كوسيلة حوار للشخصيات المسرحية[٤٨].

وإذا كان كل من شوقي وعزيز أباظة قد أفادا بما ظفرا من مكانة شعرية في عصرنا العربي الحديث والمعاصر للمسرح العربي[٤٩]، [٥٠] وعبّر كل منهما بالشعر الدرامي عن قيم وقضايا مست المجتمع في وقتها، ووضعت حجراً أساسياً للمسرح الشعري، بنى عليه كل من جاء بعدهما، فكتب مسرحية بالشعر، فإن شعراء المسرح العربي قد أنقذوا المسرح الشعري من الركود بما استخدموه من صياغات شعرية ناسبت المسرح كثيراً.

ولا يفوت المتتبع لطريقة الشعر العمودي في الحوار المسرحي، ملاحظة أنها تؤدي إلى صرف المتفرج عن متابعة الحدث، إذ يتحول اهتمامه عن الغرض الدرامي إلى موسيقى اللفظ، التي تعوق جريان الحدث، وتطوره. كما أنها تبطل عنصر التكثيف الذي هو أساس في اللغة المسرحية، وفي الشعر أيضاً ـــ عندما يكون شعراً وليس مجرد نظم، كما حدث في ترجمة د. لويس عوض ـــ وهي أيضاً تلجيء مستخدمها إلى الحشو الشعري، ومن ثمّ الحشو الدرامي. وهذا يؤدي إلى الرتابة، والملل، مما يفقد العرض المسرحي عنصر الامتاع، ومن هنا يصعب الاقناع.

أما الشعر العمودي مزدوج القافية، حين يستخدم لصياغة الحوار المسرحي، فإنه يتحول بموسيقاه عن كونه وسيلة ليصبح غاية في ذاته، دون أن تكون لذلك علاقة بأسلوب كتابة الحوار في مسرح العبث[٥١].

ولربما اكتشف د. لويس عوض بنفسه بعد تجسيد مسرحية (حاملات القرابين) بإخراج «موزينيدس» المخرج اليوناني العالمي[٥٢] أن لجوءه للشعر العمودي مزدوج القافية في ترجمته لتلك المسرحية، لم يكن ملائماً للعرض المسرحي، وأنه أدى إلى ما عرضناه في هذه الدراسة، إذ يقول :

«وبالنسبة للنص، فالحق أني أحس أن ترجمتي له لم تصل إلى قامة هذا المخرج الكبير ــ تاكيس موزينيدس مدير المسرح القومي بأثينا ــ واعتقادي أني لو كنت أعلم بمجيئه لإخراج المسرحية، ربما التزمت منهجاً آخر في الترجمة يجعل النص أكثر طواعية في يديه»(٥٣).

إذن، فالترجمة قد تمت تحقيقاً لمنهج بعينه ــ كما افترضت في بداية هذه الدراسة ــ منهج، وإن كان قد استند إلى عناصر موضوعية وأسلوبية في فن المؤلف نفسه أو في نصه إلا أن ثقافة المترجم قد تدخلت، وقدرت المنهج الذي يناسب وجدان بيئة تلقى النص «فايسخيلوس» دون بقية اليونانيين الكبار هو أكثرهم اقتراباً من الينابيع الدينية للدراما»، كما أن «اختلاط الفن بالدين في مسرحياته جعل أناشيد الكورس هي العمود الفقري في أعماله»(٥٤).

كما أن الترجمة قد تمت على هذا النحو وفق حالة مزاجية للمترجم نفسه : وتتضح قيمة الحالة المزاجية للمترجم من فهم هذه الفقرة من قول د. لويس عوض : «عندما أخرج كرم مطاوع(٥٥) بنجاح كبير مسرحية (أجاممنون) لاحظت أنه ركّز على الجانب الغنائي المتمثل في أناشيد الكورس، وفي بعض المشاهد المأساوية دون أن يهتم الاهتمام الكافي بالحركة الدرامية. وبهذا تحوّل عرض (أجاممنون) إلى سلسلة من المشاهد الغنائية المتعاقبة والمنسجمة والمؤثرة بقوة الشعر أكثر مما هي مؤثرة بقوة الحركة الدرامية»(٥٦).

وقياساً على ذلك، فإن الافتراض الذي افترضته لمنهج د. لويس في ترجمته لـ (الصافحات) وهو صبّ التقديمة الدرامية في قالب منشد الربابة المصري (المداح) وهو نفسه منهجه في ترجمته لـ (أجاممنون)(٥٧) ثابت وهو افتراض ثبت بالشواهد التي قالها بنفسه تعليقاً على التجربتين. وسواء خطر بباله ذلك النهج أو ملاحظة تطابق الشكلين في تعبيرهما عن موضوعين دينيين أم لم يفكر فيه، فإنه لا يمنع من أن يكون قد استبطنه أو أحس بخبرته الوجدانية صلاحيته، دون قصد واعٍ بمماثلة الشكلين، والغرض من استخدامهما.

ولكن ترجمته لمسرحية (الصافحات) بالشعر المقفي المزدوج القافية، قد تمت

تحقيقاً لمنهج يوصله إلى هدف محدد أراده من وراء طريقته في تلك الترجمة، وهو ماثل في قوله :

«وقد حسبت أول الأمر أن كرم مطاوع سيخرج (حاملات القرابين)[٥٨] فأردت أن أعينه على عمله بإبراز الجانب الغنائي في (حاملات القرابين) أكثر مما فعلت في (أجاممنون) وبدلاً من أن أتوسع في استخدام الشعر المرسل لأساعد المخرج على إبراز الحركة المسرحية عمدت إلى التوسع في القافية المزدوجة (الكوبليه)[٥٩] لإبراز الجانب الشعري». فلما جاء موزينيدس لاحظت أول ما لاحظت أنه يوجه كل اهتمامه للحركة المسرحية دون الشعر، وبالتالي أصبحت القافية المزدوجة نوعاً من القيد عليه تكبله في كل خطوة[٦٠]. ولا شك أن نقد د. لويس الموضوعي لعمله هذا عمل عظيم يناسب عالماً كبيراً، كما أن نقده الذاتي لنفسه بعدها يؤكد موضوعية العالم عنده :

«ولكن ربما أعود إلى نقد النفس، فأقول: إن الترجمة لم تكن فيها درجة كافية من إنكار الذات تتناسب مع عمل موزينيدس الكبير».

ولكن نقد الذات للذات نفسها لا يعفي من نقد الآخرين نقداً موضوعياً ــ على مر العصور ــ حتى وإن نقد الإنسان نفسه نقداً موضوعياً، ذلك لأن من وظائف النقد أن ينبه المبدع والمتلقي إلى محاسن العمل وإلى مساوئه، حتى تصح الكتابة، وتصح الفنون، ويصح الذوق، لذلك وجه المخرج أحمد عبدالحليم* نقده إلى الترجمة إذ قال: المترجم الدكتور لويس عوض في ترجمته لهذا النص: «قد لجأ إلى بحور من الشعر العربي كان لابد أن تؤدى إلى بعض الرتابة في أداء الممثلين»، كما كان المعنى أحياناً يترجمه بيت واحد لنجد بعد ذلك الكثير من الإضافات والاستطرادات التي حاولنا التخلص منها قدر الإمكان[٦١]. ويضيف إلى نقده فهمه للغة المسرح: «إنني أعتقد أن لغة المسرح وخصوصاً لغة التراجيديات القديمة والمسرحيات الكلاسيكية تحتم أن تكون موضوعة في إطار الشعر الجديد أو الشعر الحر»[٦٢].

وربما وجدت في نقد د. القط ما شايعني في نقدي لترجمات د. لويس للمسرح، حيث يقول: «والحق إن النص لم يستطع أن يلتحم قط مع الإخراج والتمثيل والحركة المسرحية، بل ظل منفصلاً يصك سمع المشاهد بصخبه وقوافيه المتتابعة الساذجة التي

تشبه سجع الكهان وبمستواه الشعري الذي قلما ارتفع إلى مستوى اللحظة الشعورية»[٦٣].

ونستخلص مما تقدم أن الترجمة للمسرح عمل فيه من الحساسية الكثير، نظراً لأن الكلمات على المسرح تحتاج إلى ترجمة شعورية ومعنوية فورية، لأن الكلمة في الحوار تكتب بالأُذُن لتسمعها الأذن ــ بتعبير د. روجر بسفيلد الإبن[٦٤] ــ ولأنها تحتاج إلى زمن واحد هو زمن ترجمة معناها[٦٥]. وإلى جانب ذلك كله فإن أسلوب الترجمة لابد وأن يراعى البيئة من حيث ثقافتها ومستوياتها الاجتماعية، والفكرية، والنفسية، حتى تمتع فتؤثر وتقنع. فطريقة أديب إسحق[٦٦] في ترجماته للمسرح العربي في بداياته، وترجمات إبراهيم رمزي للمسرح لا تصلح الآن، وإلا ما وجدنا ترجمتين بعده أو أكثر لـ (الملك لير)[٦٧].

حيرة النص المسرحي أمام قضايا الاقتباس

قضية الاقتباس في النص المسرحي

أما الوقوف عند ظاهرة الاقتباس في المسرح العربي، فتقتضينا الوقوف عند المصطلح نفسه، لفض الاشتباك بينه وبين مصطلح الإعداد، حيث دأب كثير من الدارسين، أو النقاد على الجمع بين المصطلحين ربما دون فهم أو تدقيق.

المصطلح اللغوي للفظة «اقتباس» : جاء في معاجم اللغة العربية أن قبس: (أخذ شعلة من النار، قبس قبسا من العلم: تعلمه واستفاده، وقبس فلانا العلم : علمه إياه واقتبس، قبس: تعلم واستفاد(٦٨) وفي معاجم اللغة الانجليزية قبس too abtain واقتبس عبارة نقلها to quate; excerpt واقتباس quotation(٦٩)

المصطلح الدلالي للفظة «اقتباس» The based on : يقول د. مجدي وهبة : «عَرِفَت كلمة الاقتباس منذ أن تداولتها الأقلام العربية عدة معان ضاق بعضها أحياناً، فدل على «إدخال المؤلف كلاماً ما منسوباً للغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال(٧٠) وفق شروط معينة، بصفة عامة، أو على تضمين الكلام، نثراً كان أو شعراً، شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع السماح بقليل من التغيير فيهما في البديع العربي بصفة خاصة»(٧١)، «وإتسع بعضها ليدل على الإعداد والتهيئة أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر وذلك لتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية»(٧٢).

وما يعرضه د. مجدي وهبة هنا هو إدماج لظاهرتي الاقتباس والإعداد، فهو فيما يبدو لي يرى أنهما ظاهرة واحدة، وهو أمر لا أقبله، وسوف أتناوله تفصيلاً، مع الفصل بين المفهومين وتحديد صفات كل منهما وأصوله وصوره المختلفة، مع التعريف بالفروق بين الاقتباس والتمصير والتعريب والأردنة والمغربة والتونسة.. إلخ.

وكذلك وحد بين الظاهرتين د. محمد عناني، حيث اعتبر التعريب مستنداً إلى قناتين أساسيتين هما: «الترجمة والإعداد»(٧٣)، فالاقتباس غير وارد، ولكن الإعداد هو الذي يرد بعد الترجمة، وهذا معناه أن العملية واحدة.

والاقتباس قد يكون اقتباساً عن أصل، وقد يكون اقتباساً من أصل. والاقتباس عن لا يأخذ من الأصل سوى عنصر أو أكثر ويصوغه صياغة فنية، وقد تكون موضوعية أيضاً في شكل جديد ومختلف عن النص الأصلي. أما الاقتباس من فيأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أقوال أو أحداث أو أفعال في نطاق محدود.

والاقتباس يقف عند حدود أخذ (تيمة درامية) من النص أو أخذ شخصية «أوديب» مثلاً ــ التي عرفنا أصلها اليوناني القديم، مثلما فعل (علي سالم)[٧٤] ووضعها في بيئة فرعونية أو مصرية، تبدو تاريخية، ولكنها في الوقت نفسه إسقاط على العصر وعلى المجتمع ــ في الستينيات ــ في مصر، ثم وضعها في قالب درامي مغاير للقالب الذي أبدعها فيه (سوفوكليس)[٧٥] وهو قالب كوميدي قاتم، لأن الطاعون أو الوباء في مسرحية (أوديب) أو (إنت اللي قتلت الوحش)[٧٦] هو التسلط البوليسي على مصر. فكأن (علي سالم) قد أدخل على الأسطورة القديمة، وهي الوحش مقابلاً تجسيدياً عصرياً، وهو رجل الأمن «أوالح» الذي يهدد الناس جميعاً في (طيبة).

وهو لكونه قد استفاد من الشخصية التراجيدية فقط، إذ حوّلها إلى شخصية أقرب إلى الملهاوية منها إلى المأساوية، ولأنه بدّل (الوباء) بـ (التسلط البوليسي)، وتوسع في الشخصيات بقدر يتطلبه مجتمع عصره، وشكل الكتابة في هذا المجتمع، فقد يحق لنا أن نقول: إنْ (الاقتباس) عنده لم يحدث سوى في الشخصيتين أو الثلاثة الرئيسية في النص القديم، وهم : (أوديب ــ جوكاستا ــ تيرزياس) والوحش هو الوحش ــ العدو في المقابل الرمزي المعاصر ــ .

وهذا النوع من الاقتباس هو اقتباس صفة. بمعنى أن صفة أوديب الكلاسيكية تنحصر في كونه حاكم طيبة الذي تزوج من أمه دون علمهما بعد أن قتل أبيه دون علمه أيضاً. و«أوديب» علي سالم إتصف بتلك الصفات ذاتها ــ بغض النظر عن أن هذا قد تم تحقيقاً لنبوءة أم لا ؟!.

و«تيرزياس» القديم قد اتصف بالحكمة، وقد كان عرّافاً، وتيرزياس «علي سالم كذلك، كانت صفته أيضاً. وقد كانت (جوكاستا) أم أوديب وزوجه بعد حله لغز الهولة عند سوفوكليس» وهي كذلك عند (علي سالم). فالصفة هنا هي المستعارة أو

المقتبسة. إلى جانب الأسماء الأعلام. والاختلاف كان في (كريون) الذي أصبح عند علي سالم (أوالح) رجل الشرطة. ولربما كانت صفة الصلف والعنف أو الحدة بارزة عند (كريون) سوفوكليس، وعند (جان أنوي) في معالجته لها[٧٧]، ولكنها تتخذ شكلاً مباشراً أو أكثر حدة وأعمق صلفاً وتآمراً عند علي سالم الذي استعار صفة «كريون» لـ «أوالح» دون اسمه. ويوظف ذلك كله توظيفاً جديداً، يضفي على العمل صفة محلية أو يصبغه بالصبغة المحلية التي تقربه من «لفظ التمصير»، الذي أرى أنه مرحلة سابقة على التأليف.

والاقتباس ظاهرة ارتبطت هي وظاهرة الإعداد المسرحي بحركة الفرق التمثيلية في المقام الأول والأخير، يقول الباحث المغربي إبراهيم السولامي: «إن المسرحيات المترجمة أو المقتبسة كانت تقدم إلى الفرق لتمثيلها، ولم يفكر أصحابها في تقديمها إلى القراء، لأنها لا تعتبر أدباً مقروءاً»[٧٨].

والاقتباس مرتبط بالبدايات، إذ أنه ازدهر مع بدايات تعرف العرب على الشكل المسرحي الأوروبي. وقد حدث هذا في مصر عند بداية نقلها لفن المسرح عن الغرب، كما حدث لبلاد عربية في المشرق العربي، من بيروت إلى الدار البيضاء مروراً بالشام ومصر، ودول الخليج العربي، إذ طغت ظاهرة الاقتباس بشكل عام إذ فرضتها أولية الممارسة المسرحية، ثم تقلص دورها مع مرور الزمن وحلول التأليف محلها ــ كما يرى أحد الباحثين المغربيين ــ[٧٩]. غير أن بعض الدارسين يرجعون ظاهرة الاقتباس إلى أسباب أخرى إذ يربطونها بالأزمات، والضعف. يقول محمد أديب السولامي: «إن أغلب المسرحيين المغاربة يلجأون إلى الاقتباس، لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني، ويعجزون عن استكمال شروط التأليف المسرحي، لذلك نلاحظ أن حركتنا المسرحية قد نشطت في ميدان الاقتباس زمناً طويلاً»[٨٠].

ويرى محمد الكغاط أن الاقتباس دائماً عمل ضعيف لأنه تستر وراء إبداع الغير، «وهذه حالة من الضعف الفني والنفسي عند مقتبسينا لا يمكن أن تفرز سوى أعمال ضعيفة بدورها. ويمكن الوقوف على هذه الحقيقة بالرجوع إلى ما هو مطبوع من هذه المقتبسات أو ما يقدم منها على خشبات المسارح، مما أدى بالجمهور إلى النفور

منها، برغم ما تحاط به من دعاية»[٨١]. وترى الباحثة (بوتيتسيفا) أن الاقتباس قد كان لدواعي البدايات أيضاً حيث تعرف الجمهور العربي في القرن التاسع عشر، على المسرح الغربي، ودعت الحاجة إلى الاستعانة بالمسرحيات الغربية والأخذ عنها لقلة المسرحيات المؤلفة أو لانعدامها، وصار الكُتَّاب العرب يطلقون كلمة «اقتباس» أو «تعريب» على أية ترجمة كيفما كان نوعها»[٨٢].

إذن، فقد أجمعت آراء الدارسين لظاهرة الاقتباس في المسرح العربي على أن هذه الظاهرة قد كانت بسبب مرحلة النشوء في المسرح العربي، وارتباطها بالشكل الغربي للمسرح، وبحالة ضعف التأليف والإبداع، وبحالة قلة المؤلفين بالقياس إلى أعداد الفرق المسرحية والمخرجين المسرحيين، وهذا من شأنه أن يُلجيء الكُتَّاب إلى أيسر الطرق لإيجاد نصوص مسرحية تُلبي الطلبات المتزايدة، خاصة وأن التأليف يحتاج بجانب المقدرة الإبداعية إلى وقت أطول. كما أن الاقتباس لم يكن وليد الحاجة فحسّب «فهناك رغبة دائمة في التنويع نجدها عند الجمهور وعند رجال المسرح على السواء. يقول محمد الكغاط في دراسته لبنية التأليف المسرحي في المغرب: أعتقد أن ظاهرة الاقتباس هي التي عرفت عندنا بصفة خاصة، أما الترجمة فقليلة نسبياً. ولعل ذلك يرجع إلى رغبة المقتبس المغربي في أن تتوفر له حرية أكثر تهيئة للخلق والإبداع في المستقبل، كما حدث لبعض مسرحيينا الذين بدأوا مقتبسين ثم تحولوا إلى مؤلفين»[٨٣] وهو الأمر نفسه في حركة المسرح الأردني، فيما يراه دارسوه[٨٤] وكذلك الحال في المسرح المصري[٨٥].

قيمة الاقتباس :

ونستطيع على ضوء ما تقدم من آراء أن نستخلص قيمة الاقتباس ودوره في حركة النص المسرحي العربي. فالاقتباس يعطي حرية التصرف. إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار، وفي الشخصيات تغييراً يجعلنا أمام مسرحية محلية. فالشخصيات في الأصل تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس. وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية والوجدان المحلي، فكثيراً ما يجد رجل المسرح العربي أنه أمام عدد من المشاهد التي يتحاور فيها رجل

وامرأة لا تجمع بينهما صلة قرابة، وكثيراً ما كان المقتبس أو المعد مضطراً إلى جعل الشخصيتين كليهما رجلين، أو امرأتين. أو أن يخلق بينهما صلة قرابة تجعل لقاءهما مقبولاً فوق خشبة المسرح ــ كما يلاحظ محمد الكغاط في دراسته للمسرح المغربي ــ(٨٦) أو كما لاحظت في كل ما قدمه المسرح الأردني اقتباساً أو ترجمة، في بداياته في العشرينيات وفي نهضته في السبعينيات من هذا القرن(٨٧)،(٨٨)،(٨٩).

على أن الاقتباس غالباً ما يكون بعيداً عن تلك القمة التي يسمو إليها التأليف، نظراً لأن الذين يتصدون له غالباً ما كانوا غير أدباء من حيث مواهبهم الأصلية، ولكنهم ممارسون لفنون التمثيل أو الإخراج أو الحرفية أو الانتاج، فلقد نشطت حركة الاقتباس في الستينيات في مصر على يد بهجت قمر، وسمير خفاجي(٩٠). وظهرت من قبل في الأربعينيات على يد نجيب الريحاني، ومن قبل ذلك مع بدايات المسرح العربي على يد مارون النقاش في لبنان(٩١) وفي سوريا على يد أبي خليل القباني(٩٢) وفي مصر على يد يعقوب صنّوع(٩٣) ونجيب حداد(٩٤)، كما أنها نشطت في مصر أيضاً على يد نخبة من الرواد الذين ارتبطت أسماؤهم بحركة الترجمة أكثر مما ارتبطت بحركة التأليف أو ارتبطت بحركة النشاطات الجامعية(٩٥). وهو ما لاحظته (ت.أ. بوتيتسيفا) إذاً فالاقتباس للمسرح قد ارتبط بالنشاطات الانتاجية للعروض المسرحية، ولم يرتبط بحركة أدب المسرح نفسه، فهذا يوسف وهبي الذي كان يتصرف في النص المسرحي الواحد، فيغير فيه ويبدل، ويعيد كتابته مع كل رحلة لفرقته إلى بلد عربي. وهو ما لاحظته بوتيتسيفا حيث «لا يكتفي بالنزول عند رغبة الجمهور المصري فحسب، بل يحاول مع كل الجماهير العربية حتى ولو كانت في المهجر الأمريكي فيعيد كتابة بعض المسرحيات قبل قيامه ببعض الجولات الفنية، بلغة فصحى مبسطة يفهمها العرب جميعاً»(٩٦).

وربما كان في ذلك العمل الذي ابتدعه يوسف وهبي رد على مزاعم توفيق الحكيم بإبتكاره (لغة ثالثة)(٩٧) للحوار المسرحي، ربما لأنه أديب، عمله مقروء قبل أن يجسد للمسرح، في حين كان عمل يوسف وهبي كله، مرتكزاً على التمثيل والعرض، مما جعله لا يكتب تنظيراً عن محاولاته التي سبقت دون أدنى شك تنظيرات الحكيم

بخصوص (المستوى الثالث للغة الحوار المسرحي). كما أن محاولة تبسيط اللغة المسرحية تكون لصيقة بالممارس المسرحي، لا بالعاكف في بيته، واللصيق بقلمه ليس إلا ــ كما كان حال الحكيم ــ .

على أن تجربة يوسف وهبي تلك لم تكن الوحيدة في المسرح العربي، فلقد سبقت من كاتب عراقي هو نعوم فتح الله السحار، الذي كتب في مطلع القرن مسرحيته (لطيف وخوشابا)، وجعل العامية العراقية لغة الشخصيات الشعبية وجعل الفصحى العربية لغة كبار القوم(٩٨).

هذا بالاضافة إلى أن الاقتباس، وقد كان نزولاً على تقريب الصلة بين المسرح في شكله الغربي وبين الجمهور العربي بكل ما يجيش في وجدانه من أحاسيس مطبوعة بطابع البيئة والعادات، ونظراً لإتساع رقعة الوطن العربي، وحاجته لمجاراة الأمم الأوروبية التي فرضت عليه ثقافاتها، فوجد لزاماً عليه الإلمام بوسائلها في توصيل الثقافة، بما لا يظهر تبعيته لها من حيث المضمون. لذلك عاش المسرح «طفيليا على مسرحيات الغرب سنوات طويلة، يترجمها ويقتبسها ويغالي أحياناً في التصرف فيها إرضاء لرغبة الجمهور» فيما يرى أحمد حمروش(٩٩).

ولربما ذهب نفس المذهب د. مفيد حوامدة، حيث قال: «ومع أن المسرح العربي بشكل عام لم يخرج حتى اليوم من دائرة التبعية للمسرح الغربي، فإن المسرحيين العرب لم يدخروا جهداً طوال فترة معايشتهم لهذه الظاهرة في محاولة التململ توقاً للخروج من دائرة هيمنة (المسرح الغربي)(١٠٠). ويضيف : وقد تمثلت أهم هذه المحاولات على الرغم من التفاوت في مدى جديتها ومسافة تحررها عن المسرح الغربي (المثال) في البحث عن مضامين عربية وإسلامية تراثية أو تاريخية أو ثقافية، لكنها لم تخرج عن معطيات الشكل المسرحي وأطره في الغرب سواء كان أرسطياً أم ملحمياً»(١٠١).

ومن الواضح لنا أن الدارسين شبه مجمعين على أن الاقتباس والإعداد شيء واحد أو ظاهرة واحدة، وتشكلان مع الترجمة ظاهرة النقل من لغة إلى لغة ثانية مختلفة، في الترجمة، ومن عمل أدبي إلى عمل أدبي من جنس آخر، وأن التعريب هو الترجمة إلى

اللغة العربية الفصحى، وأن الأردنة أو التونسة أو المغربة هي ترجمة إلى اللهجة المحلية لهذه البلد أو لتلك، مع ترجمة البيئة والظروف والعلاقات والجو العام. فـ «التمصير نوع خاص من التعريب يتناول الحياة المعاصرة بتقاليدها وعاداتها ومثلها، كما تساعد الشخصيات بأسمائها وتصرفاتها على تصوير هذه البيئة الجديدة بالإضافة إلى اللغة العامة المصرية بكل خصائصها ومميزاتها»[١٠٢] في حين يقوم التعريب على «نقل البيئة التي تدور فيها الأحداث المسرحية إلى بيئة عربية، عصرية كانت أو تاريخية.. وعلى تغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها»[١٠٣].

وهناك من الدارسين من نظر إلى جهود التراجمة والمقتبسين والمعدين للمسرح العربي نظرة تعكس توحد هذه المصطلحات الثلاث عندهم، فهذا أحمد حمروش، يرى أن تحديد تلك المفاهيم «لم يمنع المترجمين من التصرف فيما نقلوا عن لغات أخرى، فكانت الترجمة عندهم تعني الاقتباس والتعريب، وكانوا في عملهم هذا مدفوعين برغبة الوصول إلى أذواق الناس وإلى جيوبهم»[١٠٤].

ولكني أختلف مع كل من توحد عنده مفهوما الاقتباس والإعداد، إذ أرى أن هذا غير ذاك. فإذا كانت الترجمة نقلاً حرفياً أو شبه حرفي، أحياناً من لغة أجنبية إلى لغة أجنبية أو نقلاً تفسيرياً أو متصرفاً أحياناً، فكما يقول د. مجدي وهبة: «فبرغم قدم الترجمة قدم الأدب، فهناك من يرى التقيد بالأصل حرفياً، ومن يتجاوز ذلك إلى التصرف، ومن لا يرى جدوى منها في تذوق الأثر الأدبي، ومن يرى أنها ضرورية لتحقيق الاتصال بين الثقافات والشعوب. إن هذا الاختلاف في الرأي حول التقيد الحرفي بالأصل أو التصرف فيه عند الترجمة وحول ضرورتها أو لا ضرورتها لم يمنع من إعطائها مفهوماً محدداً لا يخرج عن كونها إعادة كتابة موضوع معين كتب أصلاً بغير اللغة التي ينقل إليها»[١٠٥]، وهي «تماثل وتكامل بين النص المترجم والنص الأصلي أي أنها النقل الدقيق للنص معنى وأسلوباً في أدق دقائقها»[١٠٦] إلا أن هذا التحديد لم يمنع المترجمين من التصرف فيما نقلوا عن لغات أخرى.

والاقتباس عندي غير الإعداد. أما الاقتباس فقد يتم على نص أجنبي بحيث تعاد صياغة النص الأصلي ليقدم ليس عربي اللغة والجو والفكر والقيم والعادات فقط، بل

ليقدم عملاً مسرحياً محلي الفكر والقيم والجو والعادات واللغة، في حالة التمصير أو الأردنة أو المغربة.. الخ. مع أنه انطلق من فكرة النص الأصلي، وحيث ينجح ذلك يكون ما تم صياغته اقتباساً مسرحياً وليس إعداداً.

وحيث يتغير عنصر أو أكثر وتتبقى العناصر الأخرى على ما يوافق بيئة كتابتها وأحداثها وفكرها يكون ذلك إعداداً مسرحياً وليس اقتباساً. لأن الاقتباس يتم على عنصر واحد أو عنصرين من الأصل أو عن الأصل دون أن يظهر هذا العنصر أو ذاك في النص المقتبس بحيث لا يشعر من يشاهده بأنه غريب عن البيئة التي تشاهده فكراً أو مشاعر أو عادات.

ولكن الاعداد يبقى على عناصر النص الأصلي ولا يستبعد منها شيئاً يذكر، وهو خاضع لطبيعة الانتاج المسرحي وظروفه الاجتماعية وإمكانات الإخراج الذاتية والموضوعية.

ونخلص من كل ما طرحناه هنا حول الاقتباس إلى أن الاقتباس يقف عند حدود الاستفادة بـ (ثيمة) واحدة من العمل الأصلي المقتبس عنه أو بشخصية أو أكثر بحيث يقتبس صفاتها أو بعض صفاتها مع مسماها أو اقتباس صفات دون المسمى. ويمكننا إجمال ذلك في عدد من النقاط :

أنواع الاقتباس :

وعلى ذلك فإن الاقتباس ـــ فيما رأيت ـــ ينقسم إلى عدة أنواع هي :

١ ـــ اقتباس فكرة، كفكرة الخلود أو الحساب والعقاب الأخروية في أسلوب موازنة ـــ إذا كانت في نفس اللغة ـــ أو أسلوب مقارنة ـــ إذا كانت عن لغة أجنبية ـــ مثل ضفادع أرستوفانيس عن أوديسية «هوميروس» أو الكوميديا الإلهية لدانتي عن الإلياذة، وعن الأوديسيا[١٠٧] وعن قصة الإسراء والمعراج.

٢ ـــ اقتباس صفة، اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها (عطا الله ـــ عطيل)[١٠٨].

٣ ـــ اقتباس ذات وهيئة، اقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسماها[١٠٩].

٤ ـــ اقتباس ذات، اقتباس شخصية «أوديب» أو «دون كيخوته»[١١٠] أو «هاملت» دون مسماه كـ (أوالح) في «أنت اللي قتلت الوحش» أو «أوديب» لعلي سالم[١١١] بدلاً من «كريون» عند سوفوكليس أو عند جان أنوى[١١٢] أو كـ «أبي العلا البشري»[١١٣] بدلاً من (دون كيخوته) أو «ياسين» عند نجيب سرور[١١٤].

٥ ـــ اقتباس هيكلي تام، مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني، مثل أسلوب كتابة «مأساة الحلاج»[١١٥] وأسلوب كتابة (بيكيت أو شرف الله) لـ «جان أنوى» فالشخصيتان رجلا دين، والبناء الفني الدرامي تأسس على استرجاع مشاهد من الماضي، وحيث تشابه علاقة كل من الحلاج وبيكت بالسلطان أو الحاكم، وحيث ميل كل منهما الطبيعي نحو إقامة العدالة الاجتماعية، وإن اختلف ماضي كل منهما عن الآخر. وكذلك أسلوب المسرح داخل المسرح عند محمود دياب ولويجي بيرانديللو من أسلوب التنكر الذي عرفه مسرح موليير[١١٦] في اتجاهه نحو أسلوب التمثيل داخل التمثيل، وانتفاع «بريشت» ربما بأسلوب التنكر الذي عرفه مسرح موليير في نظريته عن التغريب[١١٧] تقع كلها تحت مسمى (اقتباس هيكلي).

٦ ـــ اقتباس هيكلي جزئي، ومثاله مقدمة مسرحية (الأرانب) لـ «لطفي الخولي»[١١٨].

٧ ـــ اقتباس مغزى موضوعي، اقتباس الموضوع أو المغزى دون الهيكل مثلما فعل (أ. ستاركسي).

٨ ـــ اقتباس ناقص، مثلما فعل (أ. ستاركسي) في معالجته لمسرحية «أرستوفانيس» (النساء في البرلمان)[١١٩] حيث أسقط مغزى أرستوفانيس من وراء تصوير شيوعية الجنس، وهو هجومه على فكرة الشيوعية بحذفه لمناضلة العجائز من أجل ممارسة حقوقهن في الجنس مع شاب فتى[١٢٠].

وقد يكون الاقتباس الناقص جزءاً من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثراً نقيضاً للأثر الذي وضعت من أجله الجملة أو العبارة أو القول أو الفكرة كأن تقول: «لا تقربوا الصلاة..» وتترك بقية الآية.

وبالنسبة لـ (ستاركسي) في اقتباسه «برلمان النساء» وحذفه لفكرة الشيوعية في

الجنس، التي أراد بها أرستوفانيس ضرب فكرة الشيوعية التي تمارسها (اسبرطة) حيث أن القوي المنتصر يملي شروطه دائماً وينشر فكره، وقد انتصرت (اسبرطة) على (ايثاكا) في حروبها الببليونيزية، وكانت اسبرطة دولة شيوعية الفكر والاقتصاد، فأراد أرستوفانيس الارستقراطي الكبير أن يدين الرجال القائمين على حكم (ايثاكا) ويندد بهم ويصف النساء بالحيلة والقدرة والذكاء والحكمة، في حين يصف الرجال بأوصاف هي من دون النساء، وأراد أن يقي بلاده من الفكر الشيوعي، حيث ملكية الجميع لكل وسائل الانتاج، فطعن على الفكرة، بأن رماها بشيوعية الجنس أيضاً(١٢١). وهو أمر رفضه ستاركسي في نصه الذي هو إعادة لكتابة نص أرستوفانيس مع حذف فكرة شيوعية الجنس. وترتب على ذلك حذفه لشخصية الفتى والعجائز الثلاثة، الذي يجسد تلك الفكرة، وحذف الكورس، على أساس أن ذلك يعطي المسرحية الجديدة شكلاً عصرياً من حيث الأسلوب، فجسد فكرة الشيوعية كما هي دون موضوع الجنس المطعون به على هذه الفكرة الفلسفية السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

والاقتباس الناقص كثير مثاله. فهذا الكاتب المسرحي الأردني يقتبس وفقه من بريشت مسرحية (لعبة دم. دم. تك)(١٢٢) وهو الكاتب نادر عمران. وهذا لطفي الخولي بأسلوب الاقتباس الناقص يصوغ مقدمة مسرحية الأرانب وفق (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) :

«مدير المسرح　يا دكتور.. أنت مقدر مسئولية فتح الستارة بالشكل ده ؟

د. يونس　يا سيدي.. أنا راجل مش صغير.. مش بسيط، أنا وهبت نفسي وعقلي للإنسانية ثلاثين سنة، يعني قد عمرك، فاهم تمام اللي باعمله وأنا وحدي المسؤول.. وحدي.

مدير المسرح　وحدك ؟»(١٢٣).

ومثلما فعل برتولت بريشت في تنظيره لإخراج مسرحية (في انتظار جودو)(١٢٤) لصمويل بيكيت، حيث أجرى مشاهد العرض ومعها في الخلفية شرائح صور سينمائية ثابتة، تبين كيف أن العالم كله في بناء وتقدم وإنتاج في حين أبطال بيكيت فقط هم

الجالسون في سكون ينتظرون.. فصورهم بذلك وحدهم مثل العبثيين، وهو أشبه بالاقتباس الناقص الذي يورد المغزى ويبطله في الوقت ذاته[١٢٥].

وهو شبيه أيضاً باقتباس بريشت أيضاً لأسطورة (سليمان الحكيم) في مسرحيته الشهيرة «دائرة الطباشير القوقازية»[١٢٦] التي حقق فيها مغزى مغايراً للمغزى الذي قصده (سليمان الحكيم) في الأسطورة القديمة.

٨ ـــ اقتباس معنى، وهو أخذ جملة أو عبارة معينة من حيث معناها، أو أخذ فقرة من فكرة أو من موضوع دون بقية الموضوع.

٩ ـــ اقتباس مبني، وهو أخذ جملة أو فقرة بلفظها وبينائها، أي بنصها المرسوم، أو أخذ حركة بعينها.

١٠ ـــ اقتباس تفسير، وهو أخذ جملة أو فقرة أو بعض منهما أخذ فهم، مفسر، أي بتفسير ناتج عن فهم المفسر.

وبعد.. فهذه أنواع الاقتباس كما رأيتها تبعاً لتحليل الظاهرة من واقع النصوص المقتبسة. وهذا مغاير في نظري للاعداد الذي أراه ظاهرة مستقلة ولها طبيعتها المختلفة.

الهوامش والمصادر والمراجع

(١) راجع برتولت بريشت : «الأورجانون القصير» (مجلة المسرح) ت : فاروق عبدالوهاب، العدد ٢١ في سبتمبر ١٩٦٥م، ص ٦١، العدد ٢٠ في أغسطس ١٩٦٥م، ص ٧٧ ــ ٨٠.
راجع برتولت بريشت : «محاورة المنجكارف» (مجلة المسرح) ت : د. شفيق مجلي، العدد ٢٦ في فبراير ١٩٦٦م، ص ٧٥، العدد ٢٧ في مارس ١٩٦٦م ص ٩١.

(٢) راجع برتولت بريشت : «الأورجانون القصير»، نفسه في ٢٠ أغسطس ١٩٦٥م ص ٦١.
د. أمين العيوطي، عن العرض الملحمي (المسرح) عدد ٢٧ في فبراير ١٩٦٦م ص ٧١.

(٣) انظر: برتولت بريشت : المسرح للمتعة أم للدراسة (الرؤيا الابداعية) مجموعة مقالات جمعها هاسكل بلوك وسالنجر، (القاهرة، سلسلة الألف كتاب ٨٥٥، دار نهضة مصر ١٩٦٦م ــ ٢٠٧. حيث يرى بريشت: «أن المسرح يبقى هو المسرح حتى عندما يصبح مسرحاً تعليمياً، وهو مادام مسرحاً جيداً فلابد أن يسلي».

(٤) راجع: جان جيردو «القانون الخالد للمؤلف المسرحي» (الرؤيا الإبداعية) نفسه ص ١٩١.

(٥) انظر: جان بول سارتر، «مسئولية الكاتب» (الرؤيا الابداعية) نفسه، ص ٢٣١، حيث يقول: «إن إضطهاد الزنوج ليس شيئاً ما دام ليس هناك من يقول: إن الزنوج مضطهدون فحتى ذلك الوقت لا يكون هناك من يدرك هذه الحقيقة، ربما ولا الزنوج أنفسهم ولا يتطلب الأمر أكثر من كلمة حتى يكتسب الفعل معنى».

(٦) راجع: فريدريكو غارثيا لوركا، «حديث عن المسرح» (الرؤيا الابداعية) نفسه، ص ١٨٠ حيث يقول: «إن جمهوراً لا يساعد مسرحه ويشجعه لهو جمهور ميت أو في طريقه إلى الموت وكذلك فإن مسرحا لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع، وليس التاريخ، ومأساة شعبه، ويصور بصدق أرضه وروحه، بالضحكات والدموع.. لا يستحق اسم المسرح، بل يكون مكاناً للهو أو لذلك النوع المروعّ من النشاط الذي يسمونه «قتل الوقت».

(٧) انظر: يوجين يونيسكو، «الكاتب ومشكلاته» (مجلة المسرح) عدد ٢٤ في ديسمبر ١٩٦٥م ص ٨٤ ــ ٨٦، العدد ٦٨ فبراير ١٩٦٦م، والعدد ٨٣ (٢٧ مارس ١٩٦٦م).

(٨) المسرحيات التي قدمها بديع خيري ونجيب الريحاني، حيث ركنت إلى تمصير الفكرة، وتعريب الشخصيات، عن أصول مسرحية فرنسية لـ (مارسيل بانيول) كما ذكر د. مجدي وهبه في مقدمة لمسرحية جان جيردوو، في مجلة المسرح العدد ٥ السنة الأولى مايو ١٩٦٤م ص ٩١.

(٩) مسرحيات: (عطاالله) عن (عطيل) وهمام عن (هاملت) حيث مصرها محمود إسماعيل، وعرضتها الثقافة الجماهيرية في مصر في الستينيات.

(١٠) مثل مسرحية (شهداء الغرام) التي قدمها المسرح المصري في ثلاثينياته عن (روميو وجوليت).

(١١) كشخصية «الطواف» في مسرحية (نعمان عاشور) «عيلة الدوغري» المقتبسة عن (بستان الكرز) لتشيخوف.

(١٢) وكشخصية (أبومطوه) في مسرحية «ملك الشحاتين» لنجيب سرور عن (أوبرا بثلاث بنسات) لبرتولت بريشت المأخوذة أيضاً عن (أوبرا الشحاذ) لجون جي الكاتب الانجليزي.

(١٣) مثل أحداث (أنت اللي قتلت الوحش) لعلي سالم عن (الحدث الرئيسي) لرائعة سوفوكليس (أوديب ملكا)، وإن إتخذت الأولى أسلوب الكوميديا.

(١٤) مثل أسلوب كتابة (مأساة الحلاج) لصلاح عبدالصبور، حيث المشهد الختامي هو نفسه المشهد الافتتاحي، وما بينهما من مشاهد استطرادية بأسلوب الاسترجاع، مثلما كانت (بيكيت) لجان أنوى، خاصة وأن كلا المسرحيتين تتناولان علاقة رجل الدين بالسلطة الحاكمة.

(١٥) مثلما كان أسلوب مسرحية (ليالي الحصاد) لمحمود دياب وكذلك (الهلافيت) وإن إتخذا شكل السامر الشعبي، إلا أنهما بأسلوب المسرح داخل المسرح الذي عرفه شكسبير، وانتفع به موليير، وأكده بيرانديللو، وضمنه بريشت في نظرية التغريب وإن كان ميل محمود دياب إلى بيرانديللو أكثر حيث تجربة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وكذلك (هنري الرابع).

(١٦) مثلما كان في مسرحية (النار والزيتون) لـ ألفريد فرج، حيث الأسلوب على نهج الاتجاه التسجيلي لبيتر فايس.

(١٧) كما كان في (مأساة الحلاج) أيضاً، حيث شخصية الحلاج دينية، وكذلك كانت شخصية (بيكت) عند كل من (ت. س. إليوت) و (جان أنوى) وحيث كان الحلاج يعارض الحاكم، وكذلك كان (بيكت) عند الكاتبين الكبيرين. وحيث يعتمد أسلوب مسرحية صلاح عبدالصبور ومسرحية أنوى على استرجاع الأحداث، وتشابه نهاية كل من (الحلاج) و(بيكيت) في النصين وتاريخياً أيضاً مع الفرق في الطريقة، وكذلك عند إليوت من قبل.

(١٨) مثلما استند توفيق الحكيم إلى عبثية الفكرة واللا ترابط، كما في (الطعام لكل فم).

(١٩) مثلما استند الحكيم إلى الأسلوب التعليمي في مسرحية (شمس النهار).

(٢٠) مثلما استند الحكيم إلى عبثية الشخصيات واللغة في (يا طالع الشجرة).

(٢١) وربما تمثل هذا في الكتابة وفق (جو) يسيطر على الكاتب ومن ثم يبدع ما يبدعه.

(٢٢) وتلك مراحل مرت بها الترجمات والاقتباس والاعداد في المسرح المصري والأردني والتونسي والمغربي والعراقي والسوري.

(٢٣) الاقتباس من (اقتبس) أي نقل : to cuate وفي التعبير الدلالي The based on.

(٢٤) اعداد : preperation راجع في هذه المصطلحات د. إبراهيم حمادة، قاموس المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة، كتاب الشعب، دار الشعب).

(٢٥) راجع: فرانك. م. هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، (القاهرة ، دار المعرفة، أكتوبر ١٩٧٠م).

(٢٦) د. أبوالحسن سلام، الإيقاع في المسرح المصري، رسالة دكتوراة، مخطوط بمكتبة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ١٩٨٦م، وهي تحت الطبع بالمركز القومي للآداب بوزارة الثقافة بالقاهرة منذ ١٩٨٩م. ما كتبه حول ترجمة لويس عوض لمسرحية «أنطوني وكليوباترا» لشكسبير، الفصل الأول من الباب الأول.

(٢٧) لاجوس اجرى، فن كتابة المسرحية (القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، د /ت) فصل الشخصية.

(٢٨) لاجوس اجرى، فن كتابة المسرحية، نفسه.

(٢٩) وهو أمر يحبذه «لاجوس اجرى» ومن قبله الكاتب المسرحي لويجي بيرانديللو «المسرح الجديد والمسرح القديم» (الرؤيا الابداعية) الألف كتاب ٨٥٥ القاهرة.

(٣٠) وهو أمر يتوافق مع نظرية أرسطو في كتابته عند التراجيديا وشروطها، فيما تضمنه كتابه (الشعر) الذي ترجم عدة مرات في مصر، منها ترجمة د. شكري عياد، وعبدالرحمن بدوي بدار نهضة مصر ١٩٥٣م، إبراهيم حمادة بالأنجلو المصرية ١٩٨٦م.

(٣١) وهذا ما يفضله الكاتب المسرحي الفرنسي «جان جيرودو» ويطبقه في كتاباته المسرحية. راجع «القانون الخالد للمؤلف المسرحي» (الرؤيا الابداعية) نفسه.
مقالات جمعها سانكلير، وهاسكل بلوك، ترجمها أسعد حليم، الألف كتاب ٨٥٥، بإشراف وزارة التعليم العالي، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦م ص ١٩١.

(٣٢) انظر ما كتبه يعقوب الشاروني «فن الكتابة لمسرح الطفل» (الحلقة الدراسية في مسرح الطفل) مركز ثقافة الطفل بمصر ١٧ ــ ٢٠ ديسمبر ١٩٧٧م، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م، ص.ص ١٣٤ــ١٥٧. وما كتبه د. حنوره حول «الرفيق الخيالي والتمثيل للطفل» (الكتاب نفسه).
وقد كتب د. أبوالحسن سلام دراسة بعنوان «مقدمة في نظرية مسرح الطفل». لم تنشر وكتب دراسة لندوة وسائل الإعلام والطفل بجامعة الملك سعود بعنوان «الرفيق الخيالي والكتابة المسرحية للطفل» لم تنشر.

(٣٣) راجع : ما كتبه د. محمد عناني «تعريب المسرح الغربي» (الفنون)، «القاهرة تصدر عن الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية السنة السادسة العدد السادس والعشرون فبراير / سبتمبر ١٩٨٥م» ص ص ٧٠ ــ ٧١.

(٣٤) د. شفيق مجلي «الحوار المسرحي» (المسرح) العدد الأول في يناير ١٩٦٤م، عن مسرح الحكيم، التليفزيون العربي بالقاهرة، ص ص ٢٤ ــ ٢٨.

(٣٥) د. شفيق مجلي «الحوار المسرحي الطبيعي» (المسرح) عدد ٥٨ السنة الأولى أغسطس ١٩٦٤م، ص ٢٨.

(٣٦) د. شفيق مجلي «الحوار في مسرح اللا معقول» (المسرح) عدد ٢٨ سبتمبر ١٩٦٥م، ص ٤٩.

(٣٧) راجع: جلال العشري «كيف نترجم عن المسرح العالمي» (مجلة المسرح) عدد ٢ فبراير ١٩٦٤م، ص.ص ٥٤ ــ ٥٧.
وكذلك: عبدالقادر القط «أخطاء في الترجمة والتأليف.. أم في الإدارة» (المسرح والسينما) القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد، سبتمبر ١٩٦٨م، ص ٢.

(٣٨) سعد أردش «دائرة الطباشير بين المنهج العلمي ورعشة الفن» (الكاتب) عدد ٩٥، السنة التاسعة، فبراير ١٩٦٩م، ص ص ١٠٩ ــ ١١٦، انظر رده على «محمود أمين العالم» في مقاله «هل ماتت الدراما» (يوميات الأخبار في ١٣ يناير ١٩٦٩م.

(٣٩) د. أبوالحسن سلام «البعد الخامس في تمثيل دور مسرحي» (مجلة كلية الآداب) بجامعة المنيا، مج ١٩٩١، ص ١٥١ (دراسة تطبيقية على أدوار مسرحية).

(٤٠) د. أبوالحسن سلام، الايقاع في المسرح المصري، نفسه.

(٤١) اسيخيلوس، مأساة أورستس أو الصافحات، ترجمة د. لويس عوض (القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٦٨) ص ٦٩.

(٤٢) اسيخيلوس، نفسه، ص ص ١٩ ــ ٢٠.

(٤٣) راجع نص «سارة وهاجر» جمعها شوقي عبدالحكيم في مجلة المسرح العدد الخاص عن شكسبير، عن مسرح الحكيم بوزارة الثقافة المصرية.

(٤٤) انظر د. عبدالحميد يونس، «الشاعر والربابة» (مجلة المجلة) عدد ٣٨ السنة الرابعة (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد فبراير ١٩٦٠م).

(٤٥) راجع علي أحمد باكثير، «مقدمة ترجمته لمسرحية شكسبير (روميو وجولييت) ومقدمته لمسرحيته الشعرية (إخناتون ونفرتيتي) «القاهرة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة ١٩٨١م) ص ص ١٢ ــ ١٣.

(٤٦) كتب عبدالرحمن الشرقاوي مسرحه بلغة الشعر الدرامي متمثلاً في مسرحياته : (مأساة جميلة)، (الفتى مهران)، (وطني عكا)، (والنسر الأحمر)، الحسين ثائراً)، (الحسين شهيداً)، (عرابي زعيم الفلاحين) حيث وفق في تطويع الصيغة الشعرية لمقتضيات المسرح إلى حد كبير.

(٤٧) كتب صلاح عبدالصبور مسرحه الشعري في صيغة أكثر قرباً من الصيغة المسرحية، وإن كانت الصورة الشعرية في مسرحه محصورة بين زمنين أحدهما زمن الصورة الشعرية وهو زمن تأمل المتلقى للصورة وصولاً للمعاني، بالإضافة إلى زمن الصورة المسرحية. وهذا زمن يحتاجه المشاهد لترجمة الصورة المسرحية ترجمة فورية فور إرسالها. لمزيد راجع د. أبوالحسن سلام : «المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية في مسرح نجيب سرور»، كتاب (المسرح والتراث العربي) عن قسم المسرح بجامعة الاسكندرية ١٩٨٩م.

(٤٨) كتب (مأساة الحلاج)، (ليلى والمجنون)، (مسافر ليل)، (الأميرة تنتظر)، (بعد أن يموت الملك) وكلها صدرت في بيروت عن دار المعرفة في الثمانينات. وإن لجأ في مسرحيته الأخيرة إلى كتابة حوار الراوية (امرأة ١ ــ ٢ ــ ٣) نثراً، متخلياً بذلك عن قالته الشهيرة في كتابه (على مشارف الخمسين) «إن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح». ومن المعلوم أن «شكسبير نفسه» قد كتب بعض الأدوار (نكرات ــ مجانين ــ خدم) نثراً. وكذلك فعل درايدن في مسرحيته امبراطور الهند، حيث تخلى عن تزمت القافية في مسرحه الشعري.

(٤٩) راجع ما كتبه د. محمد مندور عن مسرحيات شوقي الشعرية، القاهرة، مكتبة نهضة مصر ١٩٨٣م.

(٥٠) كذلك راجع ما كتبه د. محمد عاطف سلام، عن مسرح عزيز أباظة الشعري، عن المعارف بمصر.

(٥١) حيث تصبح اللغة في مسرح العبث غاية. للاستزادة، انظر: د. شفيق مجلي «لغة الحوار في مسرح اللا معقول» (نفسه ص ٤٩).

(٥٢) وجهت إلى عرض المسرحية العديد من الانتقادات لطبيعة اللغة التي ترجم بها الحوار وهي النظم المزدوج القافية. ويمكن ملاحظة ذلك فيما كتبه د. عبدالقادر القط في مقاله المشار إليه من قبل في عدد مجلة المسرح والسينما رقم ٥٣ /٥٤.

(٥٣) د. لويس عوض «حاملات القرابين» (مجلة المسرح والسينما) نفسها ص ص ١٠ ــ ١١.

(٥٤) المصدر السابق نفسه ص ١١.

(٥٥) الاشارة إلى مكان عرض (أجاممنون) في قاعة الجيب بالحديقة الفرعونية بالجزيرة في القاهرة ومكانها (ستوديو الجيب للصوتيات والمرئيات) قد فرض على المخرج تقييد الحركة المسرحية، وهذا تبعاً للطبيعة الغنائية لنص الكورس، وإلى جانب أن الكورس يلائمه التجسد في تكوينات أقرب إلى السكون منها إلى الحركة، لأنه تعبير عن رأي عام، وعن رؤية نقدية أو تقديم أو تعليق. فالفكر هو الذي يقود تعبيره وليس العاطفة.

(٥٦) القضية في نهج الترجمة وليس في المخرج، لأن عمل المترجم سابق على عمل المخرج.

(٥٧) اسيخيلوس، أجاممنون، ترجمة د. لويس عوض (القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٦٦م).

(٥٨) المصدر السابق نفسه.

(٥٩) لمزيد عن (الكوبليه) يمكن الرجوع إلى د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٠م.

(٦٠) حول دور القافية في الشعر المسرحي يمكن مراجعة (درايدن) في كتابه (الشعر المسرحي) الذي ترجمه د. محمد عناني ونشرته مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة ١٩٨٣م، حيث يرى (درايدن) أن (قيمة القافية في الشعر قيمة غير واقعية ـــ نتاج تفكير عميق ـــ فيها تكلف. غير أنه يدافع عن القافية فيرى «أن الشاعر الممتاز يستطيع أن يخضع القافية له لا أن يخضع هو لها، فيتكلف» إلا أن دريدان نفسه قد تخلى عن القافية في مسرحيته (الامبراطور الهندي) «تحت إلحاح الانتاج السريع الذي لا تلائمه القافية إلى الشعر المرسل» (راجع د. مجدي وهبة، د. محمد عناني «درايدن والشعر المسرحي» القاهرة، الأنجلو المصرية ١٩٨٣م).

(*) المخرج المصري المعاون في إخراج «حاملات القرابين».

(٦١) أحمد عبدالحليم «حاملات القرابين» (مجلة المسرح والسينما) نفسه ص ١٢.

(٦٢) المصدر السابق، ص ١٢.

(٦٣) د. عبدالقادر القط، نفسه، والصفحة نفسها.

(٦٤) د. روجر بسفيلد ـــ الابن ـــ فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة، دار نهضة مصر ١٩٧٨م) ص٣١٨.

(٦٥) د. أبوالحسن سلام، الايقاع في المسرح المصري، نفسه.

(٦٦) راجع د. فؤاد خورشيد، تاريخ المسرح العربي، سلسلة كتب للجميع، فبراير ١٩٦٠م، وكذلك د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ ـــ ١٩١٤، (بيروت، دار الثقافة، ط ٢، ١٩٦٧م) ص ١٩٧.

(٦٧) (الملك لير) تراجيديا شكسبيرية شهيرة، ترجمها إبراهيم رمزي وترجمتها د. فاطمة موسى، وترجمها آخرون في سلسلة مسرحيات عالمية بالقاهرة، ثم من المسرح العالمي عن المجلس الوطني الكويتي للثقافة والإعلام.

(٦٨) المنجد في اللغة والأدب ط ١٩ (بيروت، المطبعة الكاثوليكية ١٩٠٩) ص ٦٠٥.

(٦٩) إلياس أنطوان إلياس، القاموس العصري ط ٩ ـــ إنجليزي عربي ـــ (القاهرة، ط العصرية ١٩٧٠م) ص ص ٥٢٢ ـــ ٤٢٦ ـــ ٤٢٧. وانظر كذلك د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية.

(٧٠) د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، نفسه.

(٧١) د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات نفسه.

(٧٢) المصدر السابق نفسه.

(٧٣) د. محمد عناني «تعريب المسرح الغربي» نفسه والصفحات.

(٧٤) علي سالم، مسرحية إنت اللي قتلت الوحش أو أوديب، القاهرة دار الهلال د /ت ، غير أنها عرضت بمسرح الحكيم بالقاهرة في فبراير ١٩٧٠م) انظر النص نفسه ص ٢٣.

(٧٥) كتب سوفوكليس مسرحية (أوديب ملكا) عملاً مأساوياً، ترجمها د. علي حافظ، سلسلة مسرحيات عالمية «٥٢» المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، دار الكاتب العربي ١٩٦٧م.

(٧٦) راجع مقدمة د. علي الراعي لكوميديا أوديب لعلي سالم وراجع حوار (أوالح : رئيس الشرطة : «يامولاتي التحريات.. أقصد سرية التحريات») ص ٣٥.

(٧٧) جان أنوى، أنتيجون، ترجمة ألفريد فرج وإدوارد الخراط، الألف كتاب ١٣٥ بإشراف وزارة التربية والتعليم بمصر (القاهرة، الأنجلو المصرية، يونيو ١٩٥٩م).

(٧٨) راجع: ف. أ. بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي (بيروت، دار الفارابي ١٩٨١م) ص ١١٤.

(٧٩) محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات (الدار البيضاء، دار الثقافة للنشر والتوزيع ط أولى ١٤٠٧هـ ــ ١٩٨٦م) ص ٥٢.

(٨٠) محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي من أين وإلى أين (دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٥م) ص ١١١.

(٨١) المصدر السابق نفسه، والصفحة.

(٨٢) بوتيتسيفا، نفسه، والصفحة.

(٨٣) محمد الكغاط، نفسه ص ٥٠.

وكذلك محمد مصطفى القباج «مظاهر الحركة المسرحية» (آفاق) (الدار البيضاء العدد الرابع، السنة الأولى، ١٩٦٣م) ص ص ١٠٠ ــ ١٠١.

(٨٤) راجع: محمد إسماعيل بدر، بانوراما حركة المسرح الأردني ١٩٧٧ ــ ١٩٨٣م في النقد التطبيقي (عمان، دائرة الثقافة والفنون ١٩٨٣م).

وكذلك د. مفيد حوامدة، البحث عن مسرح، سلسلة دراسات في المسرح الأردني (١) ط. أولى (الأردن، إربد ــ دار الأمل ١٩٨٥) ص ص ٧٩ ــ ٨٠.

وكذلك عبدالرحيم عمر «تاريخ المسرح الأردني» (مجلة الفنون) العدد الثامن / آيار ١٩٧٩م، دائرة الثقافة والفنون، ص ٦٣.

(٨٥) راجع أحمد حمروش، خمس سنوات في المسرح (القاهرة، مطبعة مصر ١٩٦٣م) ص ١٢٤.

(٨٦) محمد الكغاط، نفسه.

(٨٧) عبدالرحيم عمر، نفسه، كذلك أسامة فوزي، آراء نقدية (عمان ط. الاقتصادية، طبعة أولى ١٩٧٥م) الباب الثاني عن المسرح الأردني ص ٦٩.

(٨٨) عبداللطيف شما، أحمد شقم، تاريخ المسرح الأردني، سلسلة المسرح في الأردن (١)، (عمان، رابطة المسرحيين الأردنيين د /ت).

(٨٩) د. مفيد حوامدة، نفسه، ص ٧٩.

(٩٠) اقتبس كل من بهجت قمر وسمير خفاجي العديد من الكوميديات الأوروبية وقد عرضت في مصر.

(٩١) د. محمد يوسف نجم، المسرح العربي، دراسات ونصوص (١) مارون النقاش (بيروت، دار الثقافة د /ت).

(٩٢) د. محمد يوسف نجم، المسرح العربي، دراسات ونصوص (٢)، (بيروت، دار الثقافة، د /ت).

(٩٣) عبدالحميد غنيم، صنوع رائد المسرح المصري (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار القومية للطباعة والنشر، سلسلة مذاهب وشخصيات ١٥ /٩، ١٩٦٦م).

وكذلك د. نجوى إبراهيم، مسرح يعقوب صنوع، (سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م).

(٩٤) د. محمد يوسف نجم، نفسه. المسرح العربي دراسات ونصوص ــ نجيب حداد (بيروت، نفسه).

(٩٥) ف. أ. بوتيتسيفا، نفسه، ص ١٧٤.

(٩٦) المرجع السابق نفسه.

(٩٧) يزعم توفيق الحكيم أنه ابتكر ما أسماه بلغة ثالثة وهو يقصد مستوى لغوي وسط بين اللغة الفصحى واللهجة العامية، وذلك في تذييله لمسرحية (الصفقة) التي نشرتها مكتبة الآداب بدرب الجماميز بالقاهرة ١٩٨١م، ص ١٥٦.

حيث أشار إلى أنه كتب في عام ١٩٥٦م داعياً إلى تلك الطريقة في كتابة الحوار.

(٩٨) راجع محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، نفسه.

والمعلوم والثابت أن أول من لجأ إلى مثل هذا الأسلوب كان مارون النقاش ١٨٤٧ الذي جعل مسرحياته مزدوجة اللغة شعراً ونثراً، إلى جانب الأنغام. كما ذكر نجم، وعلي الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) المنشور في الكويت، سلسلة عالم المعرفة.

كما أن أول مسرحية عراقية عرضت في الموصل كانت (لطيف وخوشابا ١٨٩٣م وهي من تأليف الكاتب العراقي (نعوم فتح الله السحار) وقد استخدم فيها المؤلف حواراً مزدوجاً فصيحاً للسادة ودارجاً للخدم. كما يذكر د. علي الزبيدي وعمر الطالب في بحث لهما، وكما هو وارد عند علي الراعي في المصدر نفسه ص ٣٥٥.

كما أن فرح أنطون الذي كتب مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) قد جعل لغتها مزدوجة في الثلاثينيات من هذا القرن ليفرق بين الطبقتين العليا والدنيا.

(٩٩) ويرى د. نجم أن «التعريب يقوم على نقل البيئة التي تدور فيها الأحداث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية كانت أو تاريخية، وعلى تغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم، ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها» ص ١٩٧.

انظر كذلك : أحمد حمروش، نفسه، ص ١٢٤.

(١٠٠) د. مفيد حوامدة «المسرح العربي والتبعية» (عالم الفكر) مج السابع عشر، عدد ٤ (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والإعلام، يناير / فبراير / مارس ١٩٨٧م) ص ٦١.

(١٠١) د. مفيد حوامدة، نفسه.

(١٠٢) أحمد حمروش، نفسه، ص ١١٩.

(١٠٣) نفسه، والصفحة.

(١٠٤) حمروش، نفسه.

(١٠٥) د. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، نفسه، ص ٥٧٦.

(١٠٦) المرجع السابق نفسه.

(١٠٧) راجع أرستوفانيس، مسرحية الضفادع، ت. لويس عوض (القاهرة، دار المعارف بمصر).

(١٠٨) سبق الإشارة إلى ذلك، حيث اقتبس محمود إسماعيل جاد (عطيل) ومصرها باسم (عطا الله).

(١٠٩) كتب بابيرو بايبخو ــ الكاتب المسرحي الأسباني ــ (دون كيشوت) عن سرفانتس، وقد ترجمها د. صلاح فضل إلى العربية ضمن سلسلة من المسرح العالمي عن المجلس الوطني الكويتي للثقافة والإعلام.

(١١٠) سرفانتس، دون كيخوته، ترجمة د. عبدالعزيز الأهواني (القاهرة، الألف كتاب).

(١١١) علي سالم، كوميديا أوديب، أو أنت اللي قتلت الوحش، مصدر سابق.

(١١٢) سبق الإشارة إليه.

(١١٣) كتب أسامة أنور عكاشة للتليفزيون المصري مسلسلاً بعنوان (رحلة أبو العلا البشري) وهو مستمد (اقتبس) من حيث الفكرة من «دون كيخوته» لسرفانتس.

(١١٤) وشخصية نجيب سرور لها طموحات «دون كيخوته» أيضاً حيث ينهض فرد واحد لنضال طبقة الاقطاع بأسرها (انظر الغلاف الخلفي لمسرحيته ياسين وبهية).

(١١٥) سبق وأشرت إلى هذا الموضوع.

(١١٦) راجع: مقالب سكابان، ومريض الوهم، وجون جوان، وتارتيف لموليير.

(١١٧) ACTOR on ACTING, EDITED by TOBY COLE & HELEN KRICH CHINOY
Seven printings 1978 PP 306-307.

(١١٨) لطفي الخولي، الأرانب، سلسلة المسرحية عن مسرح الحكيم بالقاهرة، هيئة الاذاعة والتليفزيون والموسيقى والمسرح.

(١١٩) أ. ستاركسي، النساء في البرلمان (مجلة الفنون)، (القاهرة، اتحاد نقابات المهن الموسيقية والسينمائية والتمثيلية السنة ١٩٨٨م)

(١٢٠) أرسطوفانيس، برلمان الستات، ترجمة د. علي نور، مجلة المسرح المصرية عن مسرح الحكيم عدد عن هيئة الاذاعة والتليفزيون والمسرح والموسيقى، وقد ترجمها د. لطفي عبدالوهاب بالشعر العامي. حيث أخرجتها لطلاب قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية في عام ١٩٨٣م وعرضت على مسرح سيد درويش.

(١٢١) ستاركسي، نفسه.

(١٢٢) نادر عمران، لعبة دم دم تك، عرضتها فرقة الفوانيس عن أصل لمسرحية بريشت (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) على مسرح دائرة الثقافة والفنون في الفترة من ١٣ ـــ ٢٥ /٥ /١٩٨٣م، بمهرجان جرش الثاني في ١٨ /٨ /١٩٨٣م وبكلية مجتمع بنات عجلون المتوسطة ٢ /٦ /١٩٨٧م. راجع د. مفيد حوامدة، وثائق المسرح الأردني ج ١، سلسلة دراسات في المسرح الأردني (٢)، «اربد مركز الدراسات الأردنية بجامعة اليرموك ١٩٨٦م» ص ص ١١٧ ـــ ١١٨.

(١٢٣) لويجي بيرانديللو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف (القاهرة، سلسلة من روائع المسرح العالمي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر).

(١٢٤) صمويل بيكيت، في انتظار جودو، ترجمة د. فايز إسكندر (المسرح) العدد ١ السنة الأولى ١٩٦٤م.

(١٢٥) ولاشك أن لجوء بريشت لهذا الأسلوب الذي يعد الأول من نوعه في إخراج مسرحية من تأليف آخر، وهو ما يعد لوناً من الاتجاه الخالق في الإخراج المسرحي قد تأسس على يد بريشت حيث إدراكه للمستوى الفني العالي لمسرحية «في انتظار جودو» وهو أمر لا يكفي معه مجرد مقال نقدي هنا أو هناك. لذلك أقدم على نقدها في إخراجه لها، وذلك أكثر تأثيراً، حيث النقد جزء من العمل الفني نفسه دون تغيير لفظه.

(١٢٦) برتولت بريشت، دائرة الطباشير القوقازية، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي (القاهرة سلسلة من روائع المسرح العالمي «٣٠» المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٤م).

الفصل الرابع

حيرة النص المسرحي أمام قضايا الإعداد

قضية الإعداد في النص المسرحي

مفهوم الإعـداد :

عند التباس عنصرين أو ظاهرتين يلجأ المنهج الصحيح إلى تحديد مفهوم كل منهما بالرجوع إلى (مادة) الكلمة الأصلية لكل من هذين المفهومين. أما وقد حدث هذا، عند تعرضي لمفهوم الاقتباس ودوره.. الخ، فلا مندوحة لي من أن أعود إلى جذر كلمة إعداد[١٢٧].

المفهوم الاصطلاحي للإعداد المسرحي (عن نص مسرحي) :

جرت العادة على إعداد نص مسرحي أو سينمائي عن رواية أو عن قصة، ولكن الإعداد المسرحي عن نص مسرحي عرف من القدم، حيث كانت بعض الفرق المسرحية في العصر الإليزابيثي تعيد عرض مسرحيات (شكسبير) بنص آخر مختلف عن نص شكسبير، كما كتبه بنفسه وتتصرف بالحذف أو بالإضافة، بالتغيير في بعض الأحداث، وفي لغة الحوار[١٢٨].

وإعداد نص مسرحي عن نص مسرحي: هو إعادة صياغة نص مسرحي ليتلاءم مع وجدان المجتمع الذي يقدم على إنتاجه، أو ليتلاءم مع فكر المخرج، أو لسبب قد يظنه المعد ركاكة في الصياغة الأصلية ــ بحق أو بغير حق ــ ويتخذه ذريعة لإضافة أو لحذف بعض فكر وأسلوب النص الأصلي وإبدالها من عنده بما يوافق مجتمعه و يوافق فكره وحالة مزاجه.

الإعداد المسرحي (عن رواية أو عن قصة) :

وهو تحويل عمل أدبي إلى نص مسرحي بغية إثبات قدرات مبدعه، الأول على الصياغة المسرحية في حالة ما يكون هو نفسه المعد (كما فعل بريشت عند تحويله لقصته «أوبرا بثلاث بنسات») التي اقتبسها من قبل عن أوبرا «الصعلوك» لجون جي[١٢٩]، وكما فعل في مصر «يوسف إدريس» حيث حول قصته «جمهورية

فرحات» إلى مسرحية[١٣٠] وقد يكون الإعداد بسبب تضمن القصة أو الرواية أو القصيدة لعناصر مسرحية. وقد يكون رغبة في نشر أكثر فعالية لمضمونها وفكرها بسبب الدور المباشر في التأثير في فن العرض المسرحي نفسه.

وهناك من يعتبر الإعداد نوعاً من الترجمة. فهذا الأديب الإنجليزي «الدوس هكسلي» يرى أن: «الإعداد المسرحي أو السينمائي ليس في حقيقته إلا نوع من الترجمة، ولكنه ليس ترجمة من لغة إلى أخرى، بل من وسيلة تعبير إلى أخرى، إنه تحويل رواية أو قصة قصيرة، أو سيرة أو تاريخ إلى مسرحية أو فيلم سينمائي..»[١٣١].

عناصر الإعـداد :

يقوم بين مؤلف النص المسرحي والمخرج وسيط ينهض بتهيئة النص المسرحي تهيئة سابقة على الإخراج، حيث يقوم «الدراماتور» بإعداد النص الأصلي، والإعداد من نص مسرحي إلى نص مسرحي آخر قائم على النص الأصلي ويستند إلى أساس فكري سابق على عملية الإعداد، حيث يكون النص الأصلي غير متلائم مع العصر أو مع البيئة، من حيث بعض أفكاره الفرعية، ومن حيث المستوى اللغوي أو من حيث المستوى التقني للكتابة الأصلية للنص، وتعارضها مع الانتاج وقدراته ووسائله. كل هذه مسائل تشكل دافعاً للإعداد عن نص مسرحي، إن لم تكن مجتمعة، فمسألة واحدة منها تكفي لتكون دافعاً لإعداد الصياغة بتناول جديد تأسس على التناول الأصلي ولا تشذ عنه إلا في عنصر أو أكثر. وهذا مغاير للاقتباس الذي لا يطابق الأصل إلا في عنصر رئيسي أو عنصرين.

والإعداد مرحلة وسيطة بين الترجمة والتأليف شأنه في ذلك شأن الاقتباس الذي قد يكون في اقتباس فكرة عمل أجنبي أو في اقتباس شخصية، كما حدث في مسرحية «زوربا المصري» التي مثلها (حمدي غيث) على المسرح المصري، عن شخصية «زوربا اليوناني» التي مثلها للسينما العالمية (أنتوني كوين) أو (مقالب عطيات) التي مثلتها وأخرجتها سميحة أيوب عن (مقالب سكابان) لموليير.

صعوبات الإعـداد :

وأخطر الصعوبات التي تواجه من يقوم بهذا العمل هي الصعوبات النفسية الناجمة عن اختلاف طبيعة استجابة الناس لما يقرأونه عن طبيعة استجابتهم هم أنفسهم لما يشاهدونه ويسمعونه في المسرح أو دار السينما. فجمهور المتفرجين يطابقون بين ما يقدم لهم، وبين الحقيقة. وهي خاصية في جمهور المسرح بعيدة عن طبيعة جمهور القراء في الرواية والسيرة المكتوبة، وبالمثل فإن جماهير قراء الروايات والسير يتعرضون للكثير من التأثيرات التي يستمتعون بها فعلاً في قراءة تلك الآثار الإبداعية المكتوبة، مع أن هذه التأثيرات غير مقبولة في المسرحية أو في «الفيلم». فالرواية المكتوبة وكذلك السيرة تستطيع أن تنتهي في شكل سؤال أو قبل أن تبلغ قمتها الدرامية، أو أن تنتهي بتقرير حقيقة من الحقائق، كما تنتهي دون أن تتوصل إلى حل نهائي لأي مشكلة من المشكلات التي عرضتها، موحية بأن ذلك الموقف المعقد المتشابك سيظل يكرر نفسه على هذا النحو إلى ما لا نهاية.

أما المسرحية ــ وفق أصولها التقليدية ــ فسواء أكانت مرحة أم حزينة، فإنها يجب أن تختتم بنهاية محددة، وإلا أحس الجمهور بعدم الرضى، أو ربما أحسوا بأنهم خدعوا على نحو ما.

ولربما مثل ذلك في مسرحيات ألفريد فرج الذي يؤرقه كيف يستطيع أن يقدم مسرحاً يجيب عن الأسئلة التي يطرحها الواقع، دون مباشرة، ودون أقل إخلال بالقواعد المسرحية[١٣٢] وكذلك فعل لطفي الخولي في مسرحيته المهمة (القضية) إذ طرح «السؤال الأساسي: هل يجدي الترقيع والترميم والتوفيق والتلفيق في أعمدة المجتمع وأبنيته، أم لابد من تغييرها تغييراً جذرياً وحاسماً !» ويجيب: «لابد من تغير المجتمع» على لسان شخصية (عبده مسعود، طالب الطب الثائر)[١٣٣].

غير أن هناك من الكُتّاب أنفسهم من يرى غير ذلك ويسترشد بشكسبير فيقول: ليست لدى شكسبير «اجابات وبداهات : بل تساؤلات وحوادث، وأيضاً مشاهدات وبداهات ليس لديه حل نهائي. وعليه، يمكنني أن أقول: أن نتساءل دون إجابة، أصدق من ألا نتساءل مطلقاً»[١٣٤]. ولربما زاوج (سارتر) بين الاتجاهين بقوله: «للكاتب

حياته وهي ذات معنى ومعناها ينحصر في رسالته التي يؤديها، وهي ترتبط
ناحية، وبالمستقبل الذي يتطلع إليه من ناحية أخرى»[١٣٥]، والارتباط بالعد
يكون بحلول يسهم في إيجادها. والارتباط بالمستقبل الذي هو المجهول
التساؤلات والفروض.

خاصيــة الإعــداد :

استوقفتني كثيراً بعض كتابات الدارسين والنقاد عند مسألة يطلقون
الإعداد). فهذا «عبداللطيف شما» يفرد في كتابه عن المسرح الأردني[١٣٦]
يتكلم فيها عن مزالق الإعداد المسرحي، مثل: خلط العامية بالفصحى
المشاهد إلى جوين مختلفين، وتوقع الممثلين في مزالق الخلط في
وكذلك نظر بعض دارسي المسرح في المغرب العربي إلى الإعداد الذي
وبين الاقتباس[١٣٨]. تماماً كما فعل دارسو المسرح العربي في المشرق[١٣٩]

وينتهي بنا كل ذلك إلى أن إعداد رواية أو سيرة إعداداً ملخصاً
مستحيلاً من عدة أوجه، فالسيد «س» القارىء نوع آخر غير السيد «س»
متفرجاً مسرحياً والكاتب الذي يقوم بالإعداد المسرحي يجب أن يدرك ه
ويخضع لمقتضياتها وبقدر إدراكه وخضوعه لها تصبح ترجمته من وسيلة
أخرى نوعاً من الخيانة، تتفاوت درجاتها تبعاً لذلك، وتلك الصعوبة تشـ
(الدوس هكسلي) مشكلة نفسية أو تضاف إلى المشكلات النفسية المصـ
الإعداد المسرحي.

على أن هناك مشكلات تخص الشكل والحجم والبيئة نفسها، فالمتـ
الهند ــ مثلاً ــ مستعدون للجلوس أمام منصة المسرح خمس أو ست ـ
في الغرب فلم ينجح سوى «فاجنر» و «أونيل» في إغراء الجمهور والممثلـ
أمثال هذه التجارب الطويلة. فإذا كان نص المسرحية التي تستغرق ساعة
ساعة، يحتوي على نحو عشرين ألف كلمة، وكان نص سيناريو الفيلـ
معظمه من وصف الحركات) لا يزيد عن هذا الحجم نفسه، فإن معنى ذلك

الأشياء تحتم على من يتولى الإعداد أن يقوم بدور الجراح، وليته كان جراحاً من جراحي عمليات التجميل الدقيقة، بل هو جراح ممن يقومون بعمليات البتر بلا رحمة. فإذا كان ذلك الجراح حاذقاً، فمن الممكن أن تسفر العملية عن فيلم سينمائي رائع، أو مسرحية ممتعة يمكن تمثيلها..»[١٤٠].

على أن هناك تشابهاً بين عمليتي إعداد مسرحية عن رواية أو عن سيرة ذاتية وبين السيناريو، مع اختلاف عناصر كل فن منهما. وهناك اختلاف كبير بين النص الأصلي أو الكتاب المأخوذة عنه المسرحية أو الفيلم، أو هناك تشابه طفيف بينهما بتعبير (هكسلي)، فالمسرحية المأخوذة عن رواية (الأخوة كارمازوف) أو الفيلم المقتبس من «الحرب والسلام» أو «دافيد كوبر فيلد» لا يمكن أن يعكس أي منها خصائص الأصل الروائي الذي يعتبر طوله وتعقده عنصرين من عناصر عظمته الخاصة باعتباره عملاً من أعمال الفن الرائعة»[١٤١].

وليست الأعمال المعدة كلها عملية نقل أشكال طويلة إلى أشكال أقصر، إذ يحدث أحياناً أن تبنى المسرحية أو السيناريو المكوّن من عشرين ألف كلمة على أساس قصة لا تزيد على بضع صفحات، ومهما كانت مهارة من يقوم بهذا النوع من الإعداد، فإن الناتج لا يمكن أن يحمل مع ذلك إلا مشابهات قليلة مع الأصل.

ولكن أعقد المشكلات التي تواجه من يقوم بالإعداد بكل أنواعه هي مشكلة الاهتداء إلى بديل يقوم في ترجمته بدور الأسلوب الذي كتب به العمل الأصلي. وذلك يتطلب من المعد بوصفه كاتباً، ومبدعاً ـــ علي أي مستوى ـــ أن يكون على قدر يلائم ما يراه يونيسكو من واجبات للكاتب. فـ «الكاتب لا يكون على جانب كبير من القيمة، ما لم يكن صادراً عن إنسان صادق، له رسالة إنسانية موجهة إلى الناس جميعاً، في كل زمان ومكان[١٤٢]، أي عليه ألا يدخل المسرح من باب المكتبة ـــ بتعبير د. علي الراعي ـــ[١٤٣]، لأن «الذين أصروا على أن يدخلوا المسرح من باب المكتبة ما تزال (مسرحياتهم) قابعة على الأرفف، تستعصي على الإخراج»[١٤٤].

ركائز إعداد مسرحية عن قصة :

وإلى جانب ما تقدم، فإن الإعداد المسرحي عن قصة أو عن وسيط أدبي أو فني

آخر يتطلب توافر بعض العناصر الضرورية، التي تسهم في حل مشاكل النقل من فن إلى فن آخر، ومن ثمّ تسهل مسألة إيجاد البديل.

وهناك عدد من العناصر الفنية القريبة في الفنيين المختلفين من حيث الشكل ومن حيث الموضوعات وطبيعتها في القصة وفي المسرحية. وهي عناصر تسهل مهمة المعدِّ وتقوي الشكل وتساعد على وجود عنصري المتعة والاقناع عن طريق التأثير القوي، ومنها :

ــ احتواء القصة على وحدة مكان أو أمكنة محدودة، ومناظر يسهل إعدادها من حيث الوقت والتكاليف.
ــ مباشرة الشخصيات لشؤونها بالقول وبالفعل المكثفين للتعبير عن نفسها دون وسيط سردي.
ــ اشتمال القصة على لغة حوارية، وليست سردية، أو تحاورية، أو نقاشية، بمعنى استغنائها عن الوسيط التعبيري السردي، (الراوي) إلا في الكتابة الملحمية للمسرح.
ــ أن يكون للحوار دور أساسي في كشف الأحداث والعلاقات والدوافع والشخصيات والمشاعر وتجسد التعبيرات، وتنمية الصراع والشخصية.
ــ أن تكون القصة مشتملة على أحداث غير متفرعة بشكل يبعد المتلقى عن التلقي المباشر للمغزى المنشود، والذي قد يختلف عند إتمام إعدادها إلى نص مسرحي.

وهناك أمثلة عديدة لقصص تمكن بعض المسرحيين من إعدادها للمسرح منها :
ــ الأم، لـ «مكسيم جوركي» التي أعدها برتولت بريشت.
ــ قصة جمهورية فرحات، لـ «يوسف إدريس» والتي أعدها بنفسه أو أعاد كتابتها للمسرح.
ــ قصة الحرافيش، لـ «نجيب محفوظ» التي أعدها للمسرح الغنائي عبدالرحمن شوقي.
ــ رواية بداية ونهاية، لـ «نجيب محفوظ» التي أعدت للمسرح القومي وعرضت.
ــ رواية ميرامار، لـ «نجيب محفوظ» التي أعدها للمسرح نجيب سرور وعرضت في مصر.

ـــ رواية شيء في صدري، التي أعدت للمسرح المصري عن إحسان عبدالقدوس.
ـــ رواية في بيتنا رجل، التي أعدت للمسرح المصري عن إحسان عبدالقدوس.
ـــ رواية الأرض، لـ «عبدالرحمن الشرقاوي» التي أعدت للمسرح المصري من إعداد سعد أردش.
ـــ قصة قنديل أم هاشم التي أعدت للمسرح عن يحيى حقي، بإعداد المخرج منير التوني.
ـــ البوسطجي التي أعدت للمسرح عن يحيى حقي.

وهناك العديد من المسرحيات التي أعدت للمسرح، تبعاً للظروف التي عرضتها من قبـل.

ونلاحظ في كل ما أعد أو اقتبس من الآثار الأدبية أن الاقتباس أو الإعداد قد تم إنطلاقاً من قصة أو رواية أو سيرة إلى نص مسرحي، وصولاً إلى تجسيده على خشبة المسرح، ولم نلحظ من كل ما أعد أو اقتبس أن نصاً مسرحياً أو عرضاً قد نقل من مجاله المسرحي إلى مجال القصة أو الرواية أو ما شابه ذلك. على ذلك نستطيع أن نخرج بفكرة جلية يمكن عرضها على النحو التالي :

إن للمسرح تأثيراً قوياً، وبعيد المدى بوصفه وسيطاً بشرياً لنقل مصدر المتعة والاقناع بشكل حاضر أو فوري، وهو ما يفتقده أدب القصة وتجسيده بالقراءة الفردية، وترجمته الفردية عبر ذهن القاريء، أو فن السيرة.. إلخ.

إعـداد مسرحيـة عـن مسرحيــة :

ولقد كان غريباً على الكثير من دارسي المسرح ونقاده أن تعد مسرحية عن نص مسرحي. ولكن ظروفاً عديدة قد جعلت من هذا الفهم أكثر تسامحاً، وتقبلاً لفكرة إعداد نص مسرحي عن نص مسرحي، بقلم كاتبه الأصلي أو بقلم أو روح كاتب ثان، وروح العصر، ولربما لخصت بعض النقاط التي عرضها الأديب يحيى حقي أسباب تفوق المسرح على القصة في العشرينيات من هذا القرن، حيث أرجع تفوق المسرح على القصة إلى مايلي :

ـــ البعد عن حقائق الحياة والاستغراق في الخيال.

ـــ التقاليد التي قضت على الاختلاط بين الجنسين.

ـــ عدم تمرن الكاتب المصري على الملاحظة والتحليل النفسي، وهما ملكتان تنموان بالخبرة الشخصية الطويلة.

ـــ ضعف ملكة الوصف، وميله إلى تجميل الطبيعة[١٤٥] وهو يشير إلى مسرحية : (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم[١٤٦]، ويقترح عليه إعادة كتابتها فيقول: «.. فالقصة جيدة التأليف، وفيها حوار قوي لا عجب أن أثار إعجاب النقاد والمشاهد. إنه على كثرة ما كتب عن هذه القصة لم يوجه إليها النقد واحد معين.. قال عنها الدكتور طه حسين : إنها حدث في تاريخ الأدب العربي، وإنها تضاهي أكبر أعمال فطاحل الغرب، وشبهها (ميم) في (البلاغ) بمؤلفات «ماترلنك» ولست أبدو كأنني أنبش بإبرة، ولكنني أقول: إن في القصة آثار الصبا، ولو أعاد الأستاذ توفيق كتابتها بعد عشر سنين لحذف منها الشتائم التي تلاحق بها «بريسكا» مؤدبها كلما كلمته، وأقصوصة الياباني لأنها زائدة، ولحذف الكثير من فلسفة «يمليخا» لأنها لا تتفق مع دوره، وتشعر أن المؤلف يتكلم من فم كل بطل من أبطاله، وهذا تصنُّع، لأنهم ليسوا سواء، ولقلل أيضاً من طول المناقشات الفلسفية»[١٤٧].

على أننا نستنبط مما تقدم من كتابات حول قضية (الاعداد المسرحي) عدة نقاط يمكن أن نعتبرها ركائز يستند إليها (المعد المسرحي) عن نص مسرحي، يمكن عرضها على النحو التالي :

من أسباب الإعداد :

ـــ تقريب جو النص من بيئته الأصلية إلى البيئة المحلية.

ـــ تجنب التعقيد في النص الأصلي.

ـــ تعميق بعض الشخصيات أو تبسيطها.

ـــ تفريع بعض الأحداث.

ـــ خلق تشابك في بعض العلاقات.

- تعميق الدوافع لدى بعض الشخصيات.
- خلق علاقات غير موجودة في النص الأصلي.
- حذف بعض أجزاء من الحوار الطويل، دون حتمية درامية.
- إشباع موهبة فنية لدى المعد.
- إضافة وجهة نظر معاصرة.
- اختصار بعض مشاهد من النص الأصلي وفق ضرورات العرض والتلقي.
- إضافة مشاهد وفق الضرورة الدرامية للعرض المسرحي.
- وجود تشابه في الشخصية الأساسية في النص الأصلي مع شخصية تراثية.
- إعداد الجمهور لتقبل النص العالمي.
- تبسيط النص الأصلي.

خطوات إعداد نص مسرحي عن نص مسرحي :

ونطبق نوعاً من الإعداد على نص مسرحية (سالومي) لأوسكار وايلد، والذي نشره محمد سلماوي الكاتب المسرحي المعروف بعد أن أعاد كتابته[١٤٨].

أصل النص :

يعالج النص قصة الصراع بين القيم الدينية متمثلة في «يوحنا المعمدان» وبين القيم الدنيوية متمثلة في «سالومي»، مغلباً القيم الدنيوية أولاً بقتل يوحنا، ثم فناء القيم الدنيوية الشهوانية على أثرها، ليؤكد ارتباط القيم الدنيوية بالقيم الدينية، بحيث لا يكون للقيم الدنيوية وجود ما لم ترتبط بالقيم الدينية.

معالجة الإعداد :

يعالج النص بعد الإعداد قصة «سالومي» مستنداً إلى الأصل التاريخي الذي نهل منه «وايلد»، ولكنه يسقط عليه إسقاطاً سياسياً معاصراً، حيث يرمز بـ «سالومي» إلى ظاهرة (الانفتاح) الاقتصادي الاستهلاكي في مصر في السبعينيات والثمانينات، تلك الظاهرة التي شوهت ثم قتلت كل قيمة في مصر، بل قتلت كل ما هو جميل في الحياة، مستخدماً عنصر الرمز بالشخصيات.

ضـرورات الإعـداد :

يلجأ محمد سلماوي إلى إعداد (سالومي) ويكتب أنه المؤلف، ربما اتباعاً لسنة (أوجين يونيسكو) الذي أعاد كتابة مسرحية (مكبث) مضيفاً إليها الجذور التاريخية أو الماضية لشخصية (ليدي مكبث) تلك التي تجعلها حاقدة على الملك (دنكان) مما يدفعها دفعاً لحض زوجها القائد (مكبث) على قتله، وهو ضيفه. فالملك (دنكان) كان قد قتل الملك السابق وهو زوج (ليدي مكبث السابق) وتربع بعده على عرش إسكتلنده.

إذن، فمحمد سلماوي قد أراد إضافة وجهة نظر معاصرة إلى النص الأصلي. وتتمثل وجهة نظره فيما فكرت ـــ في الرمز ـــ كما عرضت ـــ حيث رمز بـ «سالومي» إلى فكرة الانفتاح الاستهلاكي، ورمز إلى يوحنا بالفكر الناصري في مصر. فإذ تتمكن سالومي : الانفتاح الاستهلاكي من قتل يوحنا : الاتجاه الناصري، فإن في ذلك مقتلها لا محالة(١٤٩).

ضـرورات إعـداد مـا أعـد :

ويحفل النص الذي أعاد كتابته محمد سلماوي بمواقف مباشرة، وبحوار مباشر، يضعف من عنصر التكثيف الدرامي، ومن ثمّ يضعف البناء، ويعري الشخصيات. كما يزخر بالعديد من الشخصيات التي يمكن الاستغناء عنها. وفيه كثير من الدعاية المباشرة للفكر الناصري. لذلك فهو يحتاج عند تقديمه للعرض إلى التخفف من ذلك كله، بحيث يقوى إيقاع العمل، ومن ثمّ يتحقق الأثر الدرامي، وينساب التعبير.

ولقد قمت بإعداده تمهيداً لوضع أسس نظرية لإخراجه في (قطاع المسرح بوزارة الثقافة) لمسرح الشباب، فلجأت إلى إجراء تلك التعديلات، كما رأيت إقامة خط مواز للفكرة الرئيسة وهي فكرة قتل تحالف السلطة : هيروديا س وهيروديا وسالومي للفكر الجماهيري أو المواكب لحركته، والمتمثل في شخصية (الناصري)، حيث أن هذا التحالف بين السلطة في شكلها القديم (هيروديا س) و(هيروديا) والسلطة في شكلها الحديث (سالومي) لم يقتل «الناصري» أو ممثل الفكر الناصري فقط، ولكنه قتل كل فكر مضاد له، ومواكب لحركة الجماهير.

وسائل تجسيد تلك الرؤية في الإعداد :

بالاستعانة بأكثر من وجه للناصري، وبأكثر من صوت بشكل فردي، وهو يصدر عن أكثر من مكان، من مقاعد المتفرجين، ومن المنظر، ذلك لأن (سالومي) أضرت بأكثر من طرف ــ إذ هي رمز للطفيلية والانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي، كما أن مناهضيها كثيرون، ومختلفو الاتجاهات، ومنهم الظاهر، ومنهم المتخفي.

وهكذا كما نرى، فإن الإعداد يستند إلى ضرورات تستدعيه، كما يستند إلى أساليب ومفردات جديدة، ربما نستطيع تلخيصها بقالة هاتش : «قد تصلح فكرة ما لقصة أو مسرحية، ولكن الفارق ليس في الفكرة، وإنما في طريقة معالجتها. فتحويل الرواية إلى مسرحية يعادل ترجمة الشعر إلى لغة أجنبية، فهو لا يحتاج فقط إلى الترجمة، وإنما إلى خلقه من جديد»[١٥٠]. وربما كان هذا ما حدا بسلماوي لوضع إسمه مؤلفاً على نص سالومي.

ولقد رأينا في مصر عدداً من العروض الناجحة التي أعدت وقدمت بفرق مسرحية إنجليزية عن مسرحيات لشكسبير، لاعتبارات خاصة بالانتقال من بلد إلى بلد آخر ــ ربما ــ إلى جانب ما أشرت إليه من قبل.

المصادر والمراجع والهوامش

(١٢٧) إلياس أنطون، القاموس العصري، نفسه.
(١٢٨) راجع: د. إبراهيم حمادة، عروبة شكسبير (القاهرة، المركز القومي للآداب ١٩٨٩م).
(١٢٩) جون جي، مسرحية «الصعلوك»، سلسلة من المسرح العالمي (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والإعلام).
(١٣٠) يوسف إدريس، مسرحية «جمهورية فرحات» (القاهرة، مكتبة مصر ١٩٨٤م).
(١٣١) الدوس هكسلي : أحد كبار الكتاب الإنجليز.
(١٣٢) فاروق عبدالقادر، إزدهار وسقوط المسرح المصري، (القاهرة، كراسات الفكر المعاصر، دار الفكر المعاصر، الكراسة الخامسة، إبريل ١٩٧٩م) ص ص ٧٠ ــ ٧١.
(١٣٣) لطفي الخولي، مسرحية «القضية» (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م).
(١٣٤) يوجين يونيسكو، نفسه، ص ص ٢٤ ــ ٢٥.
(١٣٥) جان بول سارتر، تقديم الأزمنة الحديثة، مواقف ج ٢، نفسه، ص ص ١٢ ــ ١٥.
(١٣٦) عبداللطيف شما، وأحمد شقم، تاريخ المسرح الأردني، نفسه، ٢٣٨، ٢١٦، ص ٢٥٣، ص ٢٤٥ حول مزالق الإعداد.
وكذلك انظر: صالح، مسرحية «الوافد» (أخبار الأسبوع الأردنية) في ١٣ /٦ /١٩٧٨م أيضاً: محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، نفسه.
(١٣٧) محمود الزيودي، مسرحية «حياة صعبة» وهي اقتباس عن (الزير سالم) لألفريد فرج، راجع د. مفيد حوامدة، نفسه. وكذلك جمال أبوحمدان، علبة بسكويت لـ «ماري أنطوانيت» التي اقتبسها جميل عواد في مسرحيته (الشحاتين) د. مفيد حوامدة، نفسه.
(١٣٨) محمد الكغاط، نفسه.
(١٣٩) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة، جامعة القاهرة ١٩٨٠م) حيث يقول: «لقد أصبح المونولوج مرحلة نفسية داخل صدور الشخصيات لا عقولها. والشخصيات تعود دائماً من الرحلة مرهقة بعد حركة وأحداث عاشتها في أثناء المونولوج» ص ص ٧٠ ــ ٧١.
(١٤٠) الدوس هكسلي.
(١٤١) نفســه.
(١٤٢) يوجين يونيسكو، نفسه ص ١٤٥.
(١٤٣) د. علي الراعي، هموم النص المسرحي العربي، (المسرح العربي بين النقل والتأصيل)، (الكويت، كتاب العربي، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، الكتاب ١٨ في ١٥ يناير ١٩٨٨م) ص ١٦٣.
(١٤٤) د. علي الراعي، نفسه.
(١٤٥) يحيى حقي، فجر القصة المصرية (القاهرة، المكتبة الثقافية ٦ دار القلم، مكتبة النهضة) ص ١٤٢.
(١٤٦) توفيق الحكيم، مسرحية «أهل الكهف»، (القاهرة، مكتبة الآداب بدرب الجماميز د /ت).
(١٤٧) يحيى حقي، نفسه، ص ١٤٥.
(١٤٨) محمد سلماوي، مسرحية «سالومي»، (القاهرة، دار ألف للطباعة والنشر ١٩٨٩م).
(١٤٩) محمد سلماوي، نفسه.
(١٥٠) جيمس. ف. هاتش، «مقومات التأليف المسرحي» (مجلة المسرح) العدد الثاني السنة الأولى، فبراير ١٩٦٤ (القاهرة ــ مسرح الحكيم، ط. الأهرام، تصدر عن التليفزيون العربي) ص ص ٤٢ ــ ٥١.

الفصل الخامس

حيرة النص المسرحي أمام قضايا التأليف

قضايا التأليف المسرحي

خاصية الكتابة :

تتقيد الكتابة بأفكار العصر الذي كتبت فيه.. بمعنى أن الكتابة تنطلق من فكر العصر. وقد تخالفه، وقد تتفق معه. ولكنها تتوجه في المقام الأول إلى العصر الذي كتبت فيه ــ أي أنها تكتب لعصر كاتبها ــ وقد تتخطاه إلى عصور أخرى تالية عليه وفق شروط موضوعية، تتوافق مع طبيعة الكتابة. وهذا ينطبق على الكتابة المسرحية، مثلما ينطبق على كل لون من ألوان الكتابة والتعبير. فالكاتب في أي مجال أدبي (لابد له من أن يعانق عصره عناقاً شديداً) كما يقول سارتر[١٥١].

فالكتابة إذن وسيلة الفكر الرئيسة، منذ عرفها الإنسان، وهي وسيلة للتفكير أيضاً.

فالكاتب يكتب ليصوّر فكره، أو ليعبّر عن أفكاره النابعة من مجتمعه، متفاعلة مع فكر مجتمعه ومع تحصيله الفكري، بكل تراكماته، والمجتمع يطور فكره بالكتابة أيضاً.

والكتابة الأدبية نوع من التعبير عن أفكار وعن قيم، وهي نوع من التعبير عن شخصيات وأحداث قد تكون واقعية، وقد تكون متخيلة، أو خيالية وفق شروط كل نوع أدبي، ووفق اتجاهات هذا النوع، من حيث تصنيفه الفني والأدبي.

وهي إلى جانب ذلك تمزج بين التعبير عن الشخصيات والأحداث والأفكار والقيم الخاصة بها، وبين التعبير عن فكر العصر بالايجاب أو بالرفض، وعن المجتمع بالقبول أو بالمعارضة وبين التعبير عن فكر الكاتب نفسه، وقيمه المتخفية في طيات الصور الوصفية أو التعبيرية، فهذا يونيسكو «.. يكتب لأنه يتساءل عن ماهية العالم، أو أنه يريد أن يبرر وجوده أو لأنه يرغب في تأدية رسالة أخلاقية أو سياسية، ولكنها كلها علل وأعذار تخفي وراءها باعثاً أعمق لا يستطيع الفكر إدراك كنهه. وربما لم يكن هذا الباعث سوى شهوة الخلق»[١٥٢].

دوافـع الكتابـة :

والكتابة شأنها، شأن كل فعل إنساني: لها دوافع. وهذا هو قيدها الأول والأخير، إذ تنحصر جميع القيود بين هذا القيد الذي يشبه قوسين كبيرين يضُمان جميع القيود الموضوعية والأسلوبية، التي هي من صميم النص نفسه.

والأديب يكتب حين يؤرقه موضوع أو قضية أو فكرة أو ظاهرة أو حدث، فينفعل له، ويجد نفسه مدفوعاً للتعبير عنه، أو للتعبير عن موقفه منه.

وتختلف آراء الكُتَّاب أنفسهم ــ أحياناً ــ في تحديد الدافع إلى الكتابة، وقد تتفق بعض آرائهم في هذا الشأن. فهذا ألفريد فرج «يؤرقه سؤال: كيف يستطيع أن يقدم مسرحاً يجيب عن الأسئلة التي يطرحها الواقع، دون مباشرة، ودون أقل إخلال بالقواعد المسرحية»(١٥٢).

وكذلك ظلت شخصياته المحورية تطرح أسئلتها، ولا تجد جواباً. ففي مسرحية (سليمان الحلبي)(١٥٤) يتقدم سليمان باحثاً عن إجابة سؤاله، حتى قتله لكليبر، ويظل كليبر يطرح سؤالاً لم يجب عليه حتى يقتله «سليمان» فتكون كلمات كليبر له: «لقد أجبتني»، و(الزير سالم)(١٥٥) ظل طوال المسرحية يبحث عن العدل كاملاً ولم يظفر بإجابة، لأن الصورة الكاملة للعدل ليست في عالمنا. وظل «مراد» في مسرحية (جواز على ورقة طلاق)(١٥٦)، وكذلك «زينب» يحاولان تحقيق إجابة لسؤال طرحه ألفريد فرج نفسه في صلب المسرحية، حول إمكان التزاوج بين طبقتي العمال وطبقة الرأسمالية، ولغموض مصير (زينب) رمز طبقة العمال، لم نظفر بإجابة.

وهذا لطفي الخولي في مسرحية القضية يطرح سؤالاً أساسياً: «هل يجدي الترقيع والتوفيق والتلفيق في أعمدة المجتمع وأبنيته أم لابد من تغييرها تغييراً جذرياً وحاسماً». ويضع لطفي الخولي إجابة على ذلك التساؤل على لسان (عبده مسعود طالب الطب): «لابد أن يتغير المجتمع»(١٥٧).

على أن قيمة النص الأدبي تكمن بلا جدال في طبيعة الخلق الذي يدفع المتلقي للدهشة من قوة إقناعه وغرابته، وفي دور التسلية والمتعة في عرض قضاياه وأفكاره وقيمه، مما يدعو للاقتناع.

ذات الكـاتــب :

والكتابة نوع من الخلق، حينما تكون كتابة أدبية، لأن الأديب الحق «يسبق الناس في رؤاه ولا يلاحقهم»[١٥٨].

ولأن الكتابة الأدبية خلق، لذلك فلن يقدر عليها غير الموهوبين، وهم من يعرفهم زكي نجيب محمود بقوله: «يخلق الموهوبون لذويهم ولمن يجيء بعدهم، معايير سلوكهم، فلا العلماء يخلقون تلك المعايير، لأنها ليست من شأنهم، ولا الساسة يخلقونها، لأن السياسة تسوس أمور الواقع، وتفض مشكلاته. أما الفن فهو وحده الذي يجعل تلك المعايير شغله الشاغل، يغيرها بما يتفق مع ما يحسه الفنان أولاً، ثم يحسه من بعده الناس جميعاً[١٥٩].

ولأن الكتابة الأدبية خلق، لذلك فإن الخيال يغلفها ويحوطها من كل جانب. وليس كل أدب خلقا، كما أنه ليس كل خلق أدبا. لذلك فأديب الخيال: «كالشاعر وكاتب القصة والمسرحية»، لا مندوحة له بطبيعة الحال عن اغتراف مادته من خبراته الخاصة التي يستمدها من نفسه ومن محيطه، ولكنه لا يرقى إلى مراتب الخلود إذا هو لم.ينفذ خلال الخبرة الجزئية المقيدة بظروف زمانه ومكانه إلى حيث الحقيقة التي تجاوز تلك الحدود[١٦٠].

ويدل ذلك كله على أن الكتابة الأدبية خلق فيه من التجارب والخبرات الإنسانية ــ ماضيها وحاضرها ــ وفيها من الخبرات الذاتية. وسواء اتجهت إلى اتخاذ موقف من الوجود أو من المجتمع أو من العصر أم لم تفعل ذلك فهي موهبة خالقة تستعين بالواقع وبالخيال، تماماً كما عبّر جاك كوبو[١٦١] ولذلك فهي هادية، وليست مهتدية، لأن الأديب الحق يخلق كما أنه «يهدي ولا يهتدى، ويقود ولا ينقاد، وينير الطريق لغيره ولا يستنير»[١٦٢]، وهو لا يكون كذلك ما لم يكن موهبة فذة وذا قدرة على الخلق، وهو لا يكون كذلك ما لم يكن ذا خبرة كبيرة وخيال مجنح.

وهذا ما يعني أنه يتمتع بالقدرة الفائقة على السباحة ضد التيار، وهو ما يعني أنه لا يسير في حياته وفق المعايير الاجتماعية المرسومة. «فإذا كان غمار الناس يحيون

حياتهم وفق معايير معلومة رسمت لهم بها نماذج سلوكهم وطرائق عيشهم، فالأديب منهم هو وحده الذي تقلقه هذه المعايير، لأن الله خلقه من طبيعة شذت عن مألوف الطبائع، فالتمس راحة نفسه في نماذج أخرى، ثم حاول أن يحياها كما حاول أن ينفس عن طبيعته بالتعبير عنها، لا يعبأ بالناس حوله»(١٦٣).

والإنسان لا يقلق من المعايير إلا بعد أن يجربها، ويجد فيها قيوداً على حريته وعلى طبيعته التي وجد عليها أو جبل عليها، فيسعى إلى الإنفلات والتحرر بعيداً عن كل قيد ليس من خلقه هو، لأن الفنان هو ذلك الإنسان الرافض لقيود ليست من خلقه هو.

ومع أن الأديب والفنان كلاهما رافض لمعايير مجتمعه إلا أنه أكثر الناس تقييداً بما خلق، وبما يحب، فلا حياة بلا قيود، لأن الوجود في حد ذاته قيد، حيث لا وجود دون حيز، مكاني وزماني، والحيز قيد. إذا فالكاتب والفنان يرفضان قيداً لم يصنعه كل منهما بنفسه، ويتقيد كل منهما بقيود من صنعه. قيود لم تكن موجودة، لذلك فهو مقيد بقيدين في واقع الأمر.. أحدهما من صنع المجتمع ــ حتى وإن رفضه الفنان ــ فالمجتمع يجذبه بين الحين والحين. وثانيهما قيد جديد من صنعه. فلا فنان بلا تعبير، ولا تعبير بلا شكل، ولا شكل بلا قيد. وبما أن الفنان هو التعبير، والتعبير هو الشكل، والشكل هو القيد.. إذن، فالفنان هو قيد نفسه.

وهو لكي يكسر قيود المجتمع أو معاييره، لابد أن يعرف ما هي، وما عملها، ولابد أن يعرف نفسه، رغباته وأدواته، لابد أن يعرف ما يريده من مجتمعه، وما يريده لمجتمعه، وكيف يحققه، ووسائط تحقيقه. وهي رحلة تلمذة لابد وأن يمر بها ويجتازها بتفوق، حتى يصبح الكاتب الخالق، الهادي. لابد من إكتساب الخبرة. وهذا ما لن يحدث دون خبرة بالمحيط وخبرة بالوسيط. أما خبرته بالمحيط، فتمكنه من علم أمر مجتمعه الكائن فعلاً. وأما خبرته بالوسيط فتمكنّه من صنع مجتمعه الممكن، أو المتخيل. وهو بذلك واقع بين قيد الكائن وقيد أداة التخلص منه، وواقع بين قيد الممكن وقيد المتخيل. وهو يناضل ليفلت من هذه القيود بصنع ذلك العالم الممكن أو المتخيل، حيث ينقل قيوده جميعاً إلى مخلوقاته الأدبية والفنية، ظاناً أنه قد تحرر من القيود. ولكنه سرعان ما يعاود رحلة النضال من جديد ضد قيود مجتمعه الذي خبره

مع أول تجربة، فيلجأ إلى الوسيط، وهو موهبته وفنه ليتخلص عن طريقه من قيود الكائن ويعبر إلى الممكن والمتخيل، وهلم جرا.

ولكنه في كل مرة يزداد خبرة وتمرساً في التخلص من قيود المحيط، وتمرساً في استخدام أدواته ووسائطه، ويطورها. وهو في كل ذلك مستمتع أيما استمتاع.

الكاتب في مرحلة تلمـذة :

ليس القصد من وراء هذا العنوان أن يلتحق الكاتب بمدرسة معينة، أو بفصل دراسي، ولكن المقصود هو مرحلة تكوينه الأولى، فالكاتب لكي يكتب عليه أن يعرف ما الذي يريد أن يكتبه، وعليه أن يعرف كيف يكتبه. ومعنى هذا أن عليه أن يعرف كيف يختار من بين العديد من الموضوعات أو الأفكار والقيم، الموضوع، أو الفكرة، أو القيمة التي تفرض نفسها عليه فرضاً، ليجد طريقة أو أسلوباً أو شكلاً يناسبها فيصوغها فيه لتصبح تعبيراً.

إذا فهو مطالب أولاً بإيجاد فكرة ما ذات طبيعة درامية، في حالة الكتابة للمسرح، إنطلاقاً من فكرة ما، حيث «لا ينبع العمل الأدبي الجيد بدون فكرة مسبقة تدور في ذهن الكاتب أو الأديب. بل إن إنبثاق الفكرة عند الكاتب أحياناً كثيرة ما يكون غير كاف لتحقيق الفكرة أو نقلها للقراء أو المشاهدين ما لم تمر بمراحل التأمل والدراسة والمعايشة والتصارع أو المصالحة مع تكوينات وخبرات المؤلف»(١٦٤).

ولهذا يعد التأليف أعلى مراحل الكتابة. وهو لا شك المرحلة قبل الأخيرة في عملية الكتابة الإبداعية، إذ أخذنا بالرأي القائل: بإن من النقد ما كان عملية إبداعية في ذاتها.

ولأن التأليف مرحلة صعبة تحتاج إلى تراكم خبرات إبداعية في الكتابة وخبرات حياتية سابقة على الكتابة، لذلك فإن مرحلة الترجمة والإعداد ثم مرحلة الاقتباس، تعد مراحل مهمة تتأسس عليها مرحلة التأليف المحلي. ولا يكون هناك تاريخ للكتابة الإبداعية دون مرور بهذه المراحل الأربعة التي تشكل أعمدة حركة التطور التاريخي للكتابة الإبداعية.

ولما كان المؤلف مطالباً بإيجاد فكرة ذات طبيعة درامية، فإن مهمته الأولى هي الاختيار: اختيار المادة، ثم اختيار الشكل من بين الأشكال التي تندفع ملبية لاستدعاء الفكرة.

على أنه لكي يختار، أو ينتقي، يجب أن تكون له حصيلة معرفية مناسبة، يستطيع أن يختار من بينها ما يناسب حالته المزاجية والفكرية والحضارية، وما يناسب مجتمعه.. فكراً وحضارةً. وربما وافق هذا قول «الاردايس نيكول» الذي يرى أن الفن المسرحي قدرة على الاختيار مع قوة اخبار[١٦٥] وهو يطابق قول الكاتب والمفكر المسرحي الأمريكي «المر رايس» أيضاً[١٦٦] وهو رأي قريب من رأي القدماء من نقاد الأدب العربي ذلك الذي لخصه القاضي عبدالعزيز الجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه[١٦٧] حيث يقوم الشعر عندهم على (الذوق والدربة)، وما الذوق إلا (الاختيار) وما الدربة سوى (الخبرة) أو القوة الإخبارية التي يتمكن الكاتب أو الفنان عن طريقها من تغطية اختياره ـــ الموضوعي أو الفكري والأسلوبي أيضاً ـــ وقديماً قال الجاحظ: «المعاني على قارعة الطريق»[١٦٨].

ومعنى ذلك أن الكاتب عليه أن يتخير من المعاني. وهو لكي يتخير لابد أن يعرف أقدار المعاني والأفكار، والأنواع والأجناس الأدبية، ثم يترك اختيار الجنس الأدبي أو الفني الذي يلائم موضوعه، فالمضمون يختار الشكل الملائم له دون تحديد مسبق من الكاتب أو الفنان للشكل الأدبي أو الفني.

وهو لكي يحقق ذلك لابد أن يكون صاحب خبرة ودراية بالأشكال الأدبية والفنية وبمباديء كل منها.

المباديء الأولية في فن الكتابة المسرحية

لا شك أن «أول مباديء القصص هو الحركة، وأول مباديء الوصف هو الوضوح، وأول مباديء الدراما هو الصراع، وأول مباديء الكشف هو الهجوم»[١٦٩] والذي يهمنا في مجال المسرح هو مباديء الدراما.

وسواء انطلق الكاتب المسرحي من الفكرة فجسدها بالشخصيات، والأحداث، وعبَّر عنها بالحوار، أم إنطلق من الجو الذي يترك لمزاجه تصوير شخصيات وحوادث، وفق ذلك أم إنطلق من شخصية جعلها محوراً للأحداث، ومركزاً لصراعات شخصيات أخرى، أم إنطلق من حدث يخضع لتحليل الباحث أو الناقد، والذي يستبان بوساطته منطلق الكاتب. فهو مقيد بقيود الشكل.هذا عن منطلقات الكاتب الشكلية. أما عن المباديء الأولية التي تنهض للوفاء بهذه المنطلقات، فهي تتمثل في عدة مباديء يمكن رصدها على النحو التالي :

- امتلاكه لأدوات الكاتب بعامة (النحو ــ النظم ــ اللغة ــ الأساليب ــ الأصوات ــ المنظورات ــ الخيال ــ التدفق الشعوري).
- امتلاكه للأذن المدربة، إذ أن تدريب أذنه هو السبيل إلى ضبط سائر عناصر التلمذة لدى الكاتب المسرحي، وهذا لا يغني عن امتلاك ناصية النحو والنظم، وسائر العناصر السابق الإشارة إليها.
- قدرته على التنويع، تبعاً لطبيعة الموقف الدرامي، وطبيعة الشخصية وذاتيتها.
- قدرة الكاتب المسرحي على أن يتذكر أن المسرح ليس كتاباً يستطيع المرء أن يقلب صفحاته، كلما أراد الرجوع إلى الوراء، لاستعادة فهم فكرة ما، مضت في صفحات سابقة. وأنه لكي يعود للوراء، فإنه يتطلب مجهوداً خاصاً، حيث يضطر إلى المشاهد الاسترجاعية، وأساليب التمثيل داخل التمثيل التي ابتكرها شكسبير في مسرحيته الشهيرة (هاملت) وبرع فيها موليير، وبلورها بيرانديللو في (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وفي مسرحية (هنري الرابع) وانتفع بها بريشت في نظريته عن التغريب في المسرح.

على أن هذه القواعد أو الأسس يجب أن تعرف جيداً ثم تنسى تماماً. وبعدها يشرع في الكتابة.

أسس الكتابة المسرحية :

يعتمد الكاتب المسرحي على عدة أسس، كي ينشيء نصًّا مسرحيًّا :

* الاختيار لا الحشد في الشخصيات والأحداث والحوار والأماكن والأزمنة.

التضمين لا الرجوع المباشر للماضي في الأحداث.

عدم إلزام نفسه بشكل معين سلفاً عند بدء الكتابة.

إحكام تقدير العلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة وبين فعل الشخصية ودوافعها للفعل، بين قولها وملاءمته لمنطقها الحياتي، بين لغة الشخصية وفعلها، وضروراته الحتمية أو المحتملة.

يترك للشخصيات الدرامية تجسيد فكرة درامية يبدعها هو أو يختارها لتصبح فكرة الشخصية وليست فكرة المؤلف، حيث تضيف الشخصية إليها أو تغيّرها أو تنميها وتطورها بعديد من الأفكار، مستعينة بما اختزنته ذاكرة المؤلف الانفعالية، وبما لدى مخيلته من حيل لتحقيق ذاتها قولاً وفعلاً ومنطقاً وإرادة دون تدخل منه بالمنح أو بالإضافة. تأخذ منه الشخصيات على قدر حاجتها من الفعل، والقول، والحركة والإرادة والحياة بمستوياتها الإنسانية. وليس على المؤلف إلا أن يمدّ الشخصيات من مخزون خبرته بما يلزمها من قول وفعل ودوافع وقيم ومشاعر، لتتصارع وتحيا، وتحاول تحقيق إرادتها بالحوار والصراع.

وبذلك تنأى المسرحية عن الأسلوب المباشر الذي هو آفة النص المسرحي. يقول د. سمير سرحان : «والكاتب المسرحي الجيد يستبعد طريقة الاخبار المباشرة، لأنها تتنافى مع أهم مباديء الفن، وهو مبدأ الإيحاء غير المباشر. فالتقرير لا يخلق فناً»(١٧٠).

ويستلزم ذلك لجوء المؤلف المسرحي إلى خاصية أخرى هي اللجوء إلى الإضمار والحذف، تلخصاً من الزوائد في الحوار، فبدلاً من أن يجعل الشخصية تقول: (إنني قد كنت أكلمك يا حبيبتي) يجعلها تتخفف من الحروف والضمائر ــ على قدر الإمكان ــ فتقول: «كنت أكلمك يا حبيبتي»، لأن لغة المسرح لغة تكثيف مع فصاحة لغة تسمع لتمتع وتقنع فور سماعها.. تقنع بأنها خاصة بالشخصية التي تكلمت بها في موقفها الدرامي.

دور المؤلف المسرحي :

ويقتصر دور المؤلف المسرحي على الدفع بالفكرة الصراعية الأولى، والتخطيط المبدئي للشخصيات، مع إمدادها بما يلزمها من أفعال وأقوال ومنطق ودوافع وأسباب

وعلاقات، مع التنسيق بين الشخصيات، وإقامة توازن طبيعي أو منطقي وفني بينها، وكذلك الحفاظ على نظام صراعها، تحقيقاً للتناقض داخل وحدة، حيث أن ذلك ينتج الصراع. يقول د. عزالدين إسماعيل، عن الشخصية المسرحية : «لا سبيل إلى رسمها عند الكاتب سوى أن يحركها وأن ينطقها على أن تصدر عنها كل حركة وكل كلمة في موقف من المواقف، بحيث ينسجم في رسم الشخصية مع غيرها من الحركات والكلمات»(١٧١). ويمكنني القول: إن البعد عن هذه الحدود في تجاهلها أو عدم الإلمام بها يضعف النص المسرحي.

وهذا تجاهل ناتج عن مراعاة أمور أخرى تخص أجهزة خارج نطاق فن المسرح ـــ أجهزة رقابية إدارية ربما ـــ وهو ما التفت إليه الدكتور علي الراعي، فيما كتب عن (هموم النص المسرحي العربي) حيث قال: «إن الرقيب يشارك الكاتب العربي كتابة نصوصه يقترح لها خواتيم، ويغير فيها شخصيات، ويلوي عنق الأحداث، ويزيف من كلمات الرسالة. وقد نتج عن استفحال أمر الرقيب من المسرح العربي أن زود بعض الكتاب أنفسهم برقيب داخلي من صنع نفسه فجعلوا يكتبون بوحي من هذه الرقابة الذاتية»(١٧٢).

ويثير كلام الدكتور علي الراعي غيرة المسرحيين من الباحثين والمبدعين، فتحض القادر منهم على النظر في المواقف التي تحكم عملية التأليف المسرحي من خارج فن التأليف وأصوله في المسرح، وربما في غير المسرح في مجالات الفنون الأدبية التي تنهض أو تبعث بوسيط أدائي. ومن هذه المواقف :

موقف السلطة الدينية من المسرح :

في المكتبات، يباع الآن كتاب وهو لا يُحرِّم التمثيل وله عنوان صارخ عن شروط التمثيل والغناء من وجهة نظر الإسلام عنوانه : «حكم التمثيل والأناشيد في الإسلام» وهو من حيث الظاهر لا يقف ضد التمثيل والغناء، ولكنه يجعل من يقرأه يبتعد عن المكان الذي تقع فيه البناية المسرحية، فلقد وضع الشروط التي لو إطلع عليها كاتب موهوب لكتب وفق تلك الطريقة وهذه الشروط فصلاً مسرحياً كوميدياً من أنجح

ما يمكن. ومن هذه الشروط أن الممثل لا يجوز له أن يقول كلاماً يخص غيره، لأنه حين ذاك يجسد شخصية ليست هي شخصيته، وفي ذلك تجاوز ممنوع في عرف الإسلام ــ كما فهمه صاحب ذلك الكتاب الذي يضع نظرية في فن التمثيل الإسلامي ــ لأن تمثيله لشخصية مخترعة فيه انتحال لغير موجود حقيقي. ويعطي الكاتب أمثلة تطبيقية لمنهج التمثيل على الطريقة الإسلامية، تقول الشخصية الفلانية التي أمثلها: (كذا كذا كذا ويقول الممثل الذي يشخص أمامه، وتقول الشخصية العلانية التي أشخص حالتها كيت وكيت، رداً على القول المنسوب للشخصية الفلانية) وهكذا، لأن تجسيد ما فيه روح حرام شرعاً. هذا بالاضافة إلى محرمات أخرى منها أن هذا الكلام الذي يقوله الممثل يعد كذباً لأنه ليس كلام الممثل نفسه، إلى جانب أنه ممنوع تمثيل الشخصيات الإسلامية والشخصيات الكافرة. كما أنها تمنع المرأة من التمثيل أو مجرد الظهور على المسرح. وهو لا يضع حلاً لهذه المشكلة. كما كان الحل القديم قدم التاريخ المسرحي نفسه، حيث كان الرجال أو الغلمان يؤدون كلام النساء، وهو لو كان قد وضع هذا الحل، لكان قد فاته أن هذا ينقض فلسفته تلك من أساسها. فإذا كان تشخيص ما فيه روح حرام لأنه انتحال لمخلوق إلهي هو الإنسان، انتحال لقدرة إلهية وهي قدرة الخلق لما فيه روح، فإن تشخيص رجل لامرأة هو انتحال صفة ذات روح (المرأة) ولذلك لا يستثنى ذلك من جملة المحرمات التي جعلها المشرع المسرحي الإسلامي في كتابه عن التمثيل وفق شروط الإسلام والتي انفرد بابتداعها أو خلقها ليوهم بأنه يفكر تفكيراً عصرياً يتلاءم مع القرن العشرين. ولكنه يمنع تمثيل الرجال لأدوار النساء لأنه تشبّه بالنساء وهذا ممنوع شرعاً.

ويتماشى مع هذا الطرح الغارق حتى أنفه في بحر ظلمات القرون الوسطى، ولا يظهر منه سوى عينيه اللتين تطلان نحو شاطيء النور في أرض القرن العشرين، طرح تابع له سمعته من أحد الأساتذة، الذي كان رئيساً لقسم الفلسفة في كلية الآداب، في أثناء مشاركته (لاحتفال قسم المسرح السابع باليوم العالمي للمسرح في مارس ١٩٩٠م)، حيث طالب بالكف عن الجري وراء كل ما هو غربي وأوروبي في كل مناحي الحياة، والمسرح من ضمنها، ويقترح سيادته البديل وهو أن نعود لقالب

قديم ــ ولعاً بالقوالب ــ كأن يقول المؤدي: «قال الراوي يا سادة يا كرام»، «وقال الأديب الأدباتي...». ومثل هذه الأطروحات التشريعية من بعض المنبهرين بفن المسرح، من غير المبدعين، ومن غير النقاد الأدبيين أو الفنيين، ومن غير المحبين لهذا الفن، والعارفين بدوره الخطير في التأثير، ومن ثمّ يحاولون تكبيله، ودفعه في طريق الضمور والإندثار، لا تثمر مطلقاً، لأن من غرائز الكائن الحي الحركة، والفن بعامة، والمسرح بخاصة أحد مظاهر التعبير عن حركة الكائن الحي الفكرية والشعورية والجمالية والقيمية، وهو أشمل اختراع إنساني تعبيري حاضر التأثير والتأثر لطبيعته التكثيفية والتجسيدية.

ولأن الإنسان كلف بالاكتشاف وبتنويع طرائق الحياة، وتلك خصيصة نابعة من غريزة اختص بها كل كائن حي، وهي التكاثر، حفاظاً على النوع، والرغبة في التنويع تدفع إلى الاكتشاف(١٧٣) والقالب أو القولبة ضد الاكتشاف. والتجريب وكذلك المعملية هما المدخل الطبيعي للاكتشاف وللابتكار العلمي وللابداع الفني والأدبي. أما الدعوة إلى القولبة، فهي دعوة إلى رفض التعرف على خلق الله وإبداعه، دعوة إلى رفض استخدام ما أودعه الله في الإنسان، واعتبره أخص الخصائص التي تميزه عن غيره من المخلوقات الحية، ألا وهو «العقل». إن هذا النمط من السلوك المدفوع بالفكر الجامد، تجعلنا نؤمن بـ «أن قضية القضايا في واقعنا وفي ثقافتنا ذلك الاشتباك المعقد التاريخي بين الدين والدولة من جهة، وبينهما وبين الفكر والثقافة من جهة أخرى»(١٧٤).

موقف السلطة السياسية من المسرح :

تقف الدولة في كثير من الدول موقفاً مقيداً لحركة التأليف المسرحي، فلأن الدولة نظام يتوازن من يوم إلى يوم آخر، حتى يضمن استمرار سيطرته على مقدرات الأمور في البلد، لذا فإن كل دولة تستعين على صنع هذا التوازن بالقرارات والقوانين المنطلقة من مواد الدستور الدائم وأبوابه المنظمة للعلاقة بين النظام الحاكم والشعب.

وبديهي أن تتغير القرارات من فترة إلى فترة أخرى، لأن القرارات ما هي إلا صياغة مستقرئة لآمال أصحاب السلطة في إصدار هذه القرارات، ومنظمة للآمال والنشاطات

الانتاجية، والخدمية والتعاونية في مجتمعها، وبينه وبين المجتمعات الأجنبية. وقد تكون محبطة لآمال غير صاحب سلطان. وهي تتراوح بين هذه المهمة وتلك. على ذلك فإن الدولة ــ أية دولة ــ تعمل باستمرار على صنع توازن اجتماعي يهدف إلى حمايتها، واستتباب أمورها واستمرار حركة نشاطاتها، وثبات النسب في علاقاتها بالشعب، وفي علاقات طبقات الشعب المتباينة أو المتضاربة في داخل الدولة الواحدة.

والدولة ــ أية دولة ــ لابّد أن تكون جادة كل الجدة في تحقيق نظامها الذي تفرضه بالحوار أو بغيره لتحقيق أهدافها الثابتة والنهائية، وما يرتبط بها من أهداف مرحلية.

والمسرح يعد من أهم النشاطات الثقافية التي تستعين بها الدولة في تحقيق بُعدُ من أبعاد التوازن الاجتماعي المنشود، وهو نشاط مهم وجاد، بحكم أن المسرح مجتمع مصنوع على منصة التمثيل، ومعروض على مجتمع قاعة العرض المسرحي.

ولأن المسرح يعتمد على الإبداع، والإبداع هو الإتيان بجديد في مجال الفن والأدب، فالإتيان بجديد إذا كان في الشكل فهو متعارض مع أصحاب الشكل القديم في مجال المسرح وهو ما يصنع صراعاً ثانوياً بين أصحاب القديم وأصحاب الجديد في الشكل المسرحي، أي بين المسرح ونفسه.

أما إذا كان الجديد في الموضوع، فإن الصراع بين المسرح والدولة، إذا تعارض الموضوع مع نظامها الاقتصادي أو السياسي أوْ الاجتماعي أو الثقافي أو مع احدى سياساتها في مجال من مجالاتها الداخلية أو الخارجية ــ عندما يكون التخلف متمكناً من تلك الدولة ــ فهنا تكمن الخطورة، إذ كيف يتصارع نشاط أرادت له الدولة أن يدعمها، ويثبت توازنها الاجتماعي، والسياسي، بل هي قد أنشأته خصيصاً لهذا الغرض، وقامت بدعمه بالمال، ووضعت على رأس نظامه الإدارة التي رأت أنها تنظر وتنظم، وتحقق أهدافها المؤدية إلى ترسيخ التوازن الاجتماعي المنشود منها. من هنا ظهرت القيود على الموضوع المسرحي.

ولكن المسرح فن، والفن لا يحكم بقيود إدارية، وإنما الإدارة لابد أن تكون في

خدمة الفن، أي في خدمة الإبداع، في خدمة الجديد في المسرح، حتى يستمر. والمسرح فكر وفرجة، أو فرجة وفكر ــ بحسب تناول الفنان ــ والفرجة تدعو للتأمل، أي أنها أداة الفكر(١٧٥) والفكر لا قيمة له بلا نشر، فقيمة الفكر في نشره(١٧٦).

والفكر في المسرح مقنع لأنه معروض في إطار ممتع، وهو ممتع لأنه مجسد، حاضر الإرسال والاستقبال زمناً ومكاناً وشعوراً ووعياً، حاضر التأثير والتأثر، لذلك فهو خطير بالنسبة للدولة.

من هنا لابد أن يراقب، ولابد أن تكون الرقابة على الفن صارمة في الدولة الصارمة ومتفتحة في الدولة الديمقراطية.

ولأن الدولة تهتم بالأمن، فالأمن معناه فرض الاستقرار، ولأن الفن المسرحي هو الجديد المقلق والممتع المقنع، الداعي للتطهير أو للتغيير. لذلك كان المسرح الجاد مقلقاً، لذا فهو عدو للدولة بنفس القدر الذي هو فيه صديقها. من هنا، فإن الطريق أمام المسرح الخاص الذي لا يكلف الدولة مالاً، ولا يقلق أمنها مفتوح، لأنه يعتمد على أنماط الفكر، وأنماط السلوك، وأنماط الشخصيات والأحداث. وكل ما هو نمطي فهو ثابت أو ساكن. وكل ما هو ثابت فلا خوف منه على الإطلاق ــ ولكن الخوف يكون عليه لأنه مهدد بالزوال ــ وكل ما هو ساكن فلا خوف منه ــ نسبياً ــ لذلك أطلقت الدولة ــ في مصر في السبعينيات وما تلاها ــ العنان للمسرح التجاري الخاص، وعملت على تكبيل المسرح الجاد بالإداريين الذين يشكلون عشرة أضعاف المبدعين(١٧٧) وبالرقابة وبالضرائب، وبالتعتيم الإعلامي. ولقد كان هذا هو حال المسرح الروسي قبل الثورة مقيداً بقيود إدارية جعلت مبدعاً ومفكراً مسرحياً هو (قسطنطين ستانسلافسكي) يشكو الإدارة في كل ما كتب عن المسرح(١٧٨).

حيرة الكاتب المسرحي

ولا شك أن كل كاتب مسرحي، بل كل كاتب أدبي، ناثراً كان، أم شاعراً يقف

متحيراً قبل شروعه في الكتابة، أو بعد أن انتهى من الكتابة أمام أربع قضايا هي: لماذا يكتب، ولمن يكتب، وماذا يكتب، وكيف يكتب.

وتسلمه القضية الأولى ـ عند تحيره قبل الكتابة ـ إلى القضية الثانية، وتسلمه القضية الثانية إلى القضية الثالثة، فتسلمه للقضية الرابعة.

ولا شك أن هذه القضايا نفسها تحيّر الناقد أيضاً، بعد تلقيه للعمل الإبداعي. ولئن تحير الكاتب أمام تلك القضايا المثارة بعد انتهائه من عملية الابداع فقد خرج من حيرته كمبدع إلى حيرته كناقد لعمله الإبداعي. وهذا قليل ونادر في مجال المبدعين.

قضية ماذا يكتب المبدع ولمن يكتب :

تتعلق كل من القضيتين (ماذا يكتب ولمن يكتب) بالذاتية وبالموضوعية ـ بالكاتب ومجتمعه ـ فإذا كان ما يكتب مألوفاً، فإنه يخاطب معروفاً. فالمألوف يتجه إلى المعروف، فكلاهما تقليدي، أي أن المبدع يكتب أو يبدع شيئاً يعرفه جمهوره، كما يعرفه هو نفسه أو ربما اختلفت معرفتهما إلى حد ما. كما كتب إسيخولوس أو سوفوكليس أو يوريبيدس أحداث (الكترا). وقد كان الجمهور الإغريقي يعرفها. ولكن كتابة كل منهما مغايرة لكتابة الآخر، مع أن الأحداث معروفة للجمهور. وكذلك كانت أحداث (ماكبث) و(الملك لير) معروفة في التاريخ لبعض الناس في عصره. ولكن تناولها كان مغايراً تبعاً لتغير الوسيط، وهو فن المسرح، عن السجلات التاريخية.

أما الكتابة بغير المألوف في غير المألوف، فإنها إبداع لغير الموجود، عملاً على إيجاده أو إجتذابه ليوجد في دائرة تأثير ذلك الإبداع الذي لم يعرف لديهم من قبل. وتلك مغامرة من الكاتب، لأنه يزرع بذوراً في أرض جديدة وفي مناخ جديد، قد تتفاعل فتنبت زرعاً جديداً غير موجود. وهنا يكون الأمر اكتشافاً عند الجمهور، وإبداعاً عند الفنان الكاتب.

فالكاتب المبدع حقاً يكون مغامراً فذاً، وقف حائراً أمام قضية (لمن يكتب) فوجد نفسه يكتب لجمهور لم يوجد من قبل كتابته لعمله الإبداعي، ولمخرج لم يوجد قبل

عمله، ولممثل لم يوجد قبل ذلك أيضاً، ولناقد لم يكن موجوداً قبل إبداعه ذاك. وهذا ما عرفناه في «الفرد جاري»، وعند قلائل من المؤلفين المفكرين والمجددين من أمثال ارتو وبريشت وبيكيت واوديبرتي.

والكاتب المبدع حقاً يجيب داخلياً على مثل تلك الحيرة بأنه يكتب لنفسه ــ أولاً ــ ولأنه لم يجد فيما سبقه من كتابات ما يشغله أو يشفي غليله من حيث الموضوع أو الشكل. يكتب لأنه يريد أن يتفوق على غيره ممن طرقوا الموضوع نفسه في جدة التناول. يكتب لأنه ينشد الخلود، يكتب لأن أصواتًا بداخله تلح عليه أن يجسدها على الورق فكراً وقيماً وشعوراً وشخوصاً وأحداثاً وعلاقات ودوافع. يكتب لأن لديه موضوعاً وتناولاً غير مطروقين من قبل، يكتب لأنه لم يكتشف بعد لمن يكتب.

على حين يكتب من يعرف ما يكتبه، ولمن يكتبه، لأنه يريد أن يقلد غيره ممن سبقوه عن طريق التشبه بهم، وليرضي غيره من معاصريه، دون النظر إلى إرضاء الآتين في عصور تالية على عصره دون أن يكون قد فكر في إرضاء نفسه من قبل.

هذا عن قضية لمن يكتب، وماذا يكتب.. هما قضيتان تتعلقان بذات الكاتب ومجتمعه.

قضية ماذا يكتب الكاتب.. وكيف يكتب :

أما قضيتا (ماذا يكتب المبدع، وكيف يكتب) فهما تتعلقان بالإبداع نفسه شكلاً ومضموناً، وبالمبدع ذاته: اختياراته، وخبراته. فالشاعر يكتب شعراً في شكل القصيدة أو المسرحية.. الخ، والقاص يكتب القصة والكاتب يُبدع المسرحية. وتتنوع اتجاهات الكتابة في كل فرع من تلك الفروع الأدبية وفق المذاهب والمدارس الأدبية المختلفة. وعلى ذلك تتحدد طبيعة الشكل وطبيعة التوجهات الفكرية، فالكتابة من منظور فكري في المسرح تتضح عند الكُتَّاب المسرحيين أصحاب المواقف الفكرية أو السياسية والفلسفية على وجه الخصوص، وتبعاً لذلك التوجه الفكري للكاتب المذهبي يكون الشكل الأدبي أو الفني. ويفرق بريشت بين الأساليب تبعاً للنظرة السياسية بقوله: «إن

النظرة الجمالية السائدة في مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر (المباشر) للعمل الفني هو إخفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين بحيث تنشأ منهم، في أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات، وإنما تكون وحدة «إنسانية شاملة». أما وظيفة المسرحية التي نادى بها (بريشت) على العكس من ذلك، هي إبراز الفوارق بين المتفرجين، الأمر الذي يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور، وهو الصراع الذي نشأ مع النظام الرأسمالي»(١٨٠).

وعلى ذلك فإن الكتابة الاتجاهية، أي التي يسعى كاتبها إلى كتابة مسرحية أو أدبية، تتجه في مغزاها نحو فلسفة مادية محددة كالوجودية أو الماركسية أو تتجه نحو تحقيق الفكر الفلسفي المثالي، أو الفكر البراجماتي أو الفابي. وهو يشكل مادته الفكرية بقيمها في شكل يتطابق بالضرورة مع موضوعه ومع فكره.

كتابة المسرحية الإتجاهية :

ولا مناص أمام كاتب المسرحية الاتجاهية عن إلمامه بالشكل التقليدي للكتابة المسرحية ــ أولاً ــ ثم هو بعد ذلك يخالفه أو يناقضه أو يضيف إليه أو يحذف منه، طبقاً لما يقتضيه فكره، وما يناسب المغزى الذي استهدفه من وراء نصه المسرحي أو عمله الفني.

ويثير هذا الأمر قضية جديدة.. هل يكتب المسرحية العبثية غير عبثي؟ وهل يكتب المسرحية الوجودية غير وجودي؟ وهل يكتب المسرحية الملحمية غير مادي ديالكتيكي؟ أو غير إشتراكي؟

إن هذه الأشكال من النصوص تتجه أولاً نحو الفكر، أي نحو المضمون، ثم هي توظف الشكل المسرحي توظيفاً يخدم هذا الفكر، فكيف يتأتى لغير معتقد، أو غير مقتنع تماماً بفكر ما أن يكتب به مضموناً وأسلوباً ؟

ولا أقول: إن إمتناع الكتابة الموجهة على غير صاحب اتجاه فكري أو فلسفي أمر قائم من حيث الجوهر، بمعنى أنه في إمكان أي كاتب مسرحي أن يكتب في ناحية ما وفق الشكل العبثي للكتابة أو وفق الشكل الملحمي، أو وفق الشكل الوجودي، إذا

اعتبرنا أن المسرحية الوجودية لها شكل مختلف عن المسرحية التقليدية، التي تلتزم بحكاية ذات خرافة، لها بداية ووسط ونهاية، ولها عقدة وبناء درامي فيه حوار يكشف عن دوافع، الشخصيات وعلاقاتها وأغراضها وينمي فعلها، ويطور أحداث المسرحية، ويلقي الضوء على جذور تلك الأحداث في عرض ممتع ومقنع، يتبلور من خلال المواقف الدرامية ذات الصراع الصاعد (بطريقة الكتابة عند هنريك أبسن) أو الصراع الواثب (على طريقة الكتابة عند جورج برنارد شو) أو الصراع الساكن (على طريقة كتابة تشيخوف) أو الصراع الإرهاصي الذي يعطيك إيحاء دائماً بأن هناك ما سوف يحدث، ويخلق نوعاً من التوتر والتشويق. وهذه الألوان من الصراع الدرامي تتضمن (أزمة وذروة هي قمة هذه الأزمة في الموقف الدرامي ثم انفراجة، فيها حل لتلك الأزمة بعد بلوغها مداها) وينمو ذلك الصراع على أي شكل من تلك الأشكال الأربعة للصراع[(١٨١)،(١٨٢)،(١٨٣)].

ولكن كتابته ستكون ــ عندئذ ــ دون روح العبثية، ودون روح الاشتراكية أو المادية الجدلية والمادية التاريخية، ودون روح الوجودية، لأن العبثية اتجاه أدبي برز في المسرح وانبنى على فكرة رفض منطق الوجود في كل مناحيه لسخف كل شيء فيه[(١٨٤)].

فكيف يكتب كاتب ما مسرحية أو عملاً أدبياً إشتراكياً، وهو لم يقتنع بالفكر الاشتراكي؟ وبقيمه وإتجاهاته؟ «لابد للكاتب الذي يريد أن يكتب مسرحية اشتراكية جيدة، تبرأ من الصيغة الدعائية إن لم نقل من الوصمة الدعائية أن يعرف أولاً ما هي المباديء الاشتراكية التي سوف يبشر بها.. وهنا لا نرى بدا لكل كاتب يحاول هذه المحاولة من أن يدرس شيخ كُتَّاب المسرح الاشتراكي جورج برنارد شو»[(١٨٥)].

وليست في ذلك كفاية، بل عليه أن يدرس أسلوب كتابة برتولت بريشت للمسرحية الملحمية، وأسلوب كتابة بيتر فايس للمسرحية التسجيلية، وعليه أن «يكون على حذر من شو»، «أن يحذر من طريقة شو في الاستطراد المُمِل الذي تخفف منه في الأصل الإنجليزي نكاته الحلوة»[(١٨٦)].

وهكذا الأمر بالنسبة للاتجاهات الفلسفية سواء أكانت ماركسية أم وجودية، لابد

للكاتب المسرحي الذي يريد كتابة مسرحية ذات دعوة إشتراكية أن يكون عارفاً بمبادئها، فـ «شو» كان من كبار الاشتراكيين الفابيين، وكان بريشت من الماركسيين، ومن يريد كتابة مسرحية وجودية عليه أن يكون عارفاً للوجودية بقيمها وفكرها، ليس هذا فقط، بل معتنقاً لذلك الفكر حالة كتابته للنص نفسه، ومتناسياً لأسسه وشعاراته، لأن المسرحية عمل فني وليست ترديداً لفكر وقيم فلسفية أو سياسية. لذلك فإن اعتناق الكاتب للفكر الذي يكتب مسرحية تجسده عن طريق الفن شيء أساسي، ليعبر عمله الفني عن روح الفكر الفلسفي الذي يكتب مسرحيته تجسيداً لهذا الفكر. ولكن هذا الاعتناق يجب أن يختفي في النص (اختفاء اللحم في المرق ـــ بتعبير بريشت). وكلما كان المبدع فناناً متمكناً من فنه اختفى الفكر في طيات النص المسرحي وتقنع بالفن.

ويثير هذا الرأي قضية الانتحال الفكري في مسرحيات العديد من كتابنا الكبار والمحدثين، فبعض مسرحيات توفيق الحكيم المتأخرة تحمل ملامح عبثية في بعض عناصرها كعبثية الفكرة في (الطعام لكل فم)(١٨٧) وعبثية اللغة والأحداث والشخصيات في مسرحية (يا طالع الشجرة)(١٨٨) أو عبثية السياق الذي تأسس على التداعيات في مسرحية (لزوم ما لا يلزم)(١٨٩).

فلا تعد هذه المسرحيات وفق هذا الرأي الذي أطرحه ـــ هنا ـــ مسرحيات عبثية، لأن صاحبها لا يعتنق الاتجاه الفكري للعبثيين، ولا يشجعه، وإنما هو يجرب قلمه في كل الألوان الأدبية المسرحية، تماماً مثلما كتب وفق المنهج التعليمي لمسرح برتولت بريشت (شمس النهار)(١٩٠)، فهو يجرب الأشكال كعادته في تتبع الجديد والمشهور من القوالب والأفكار(١٩١).

وكذلك لا تعد كتابات محمد سلماوي ذات الشكل العبثي، عبثية بالمعنى الكامل للعبثية، ما لم يكن وقت كتابتها شديد الميل والتأثر بالعبثية(١٩٢).

ولا شك عندي أن صاحب القضية الحقيقية لا يصرفه شكل ما ولا إتجاه ما، مهما كان هذا الشكل مبهراً عن الشكل الذي يناسب قضيته. وفي هذا يقول بريشت: «إن كل تجديد في الشكل لا يخدم مضموناً فكرياً أو اجتماعياً يظل شكلاً عقيماً لا نفع

فيه». ولذلك فنحن لم نجد ألفريد فرج متحوّلاً عن الاتجاه الملحمي الذي يحث الشكل فيه على التغيير عن طريق خلق مرحلة تغريب بين المؤدي والمتلقي حتى يعمل عقله في نهاية العرض، وينأى بمشاعره عن المشاركة الشعورية، لأنها تكون مشاركة غير فعالة، تنتهي مع انتهاء العرض، هي مشاركة جزئية.

وكذلك لم نجد عند نجيب سرور تحولاً عن الشكل الاحتفالي الذي هو تهجين من الشكل الملحمي والأرسطي ومن مسرح القسوة وفكرة الفراغ المسرحي أو المساحة الفضاء. ومن الموروث الشعبي في الشكل وفي المحتوى. وهو أمر كتبه نجيب سرور، وابتدعه، ولم ينظّر له، في حين جاء المغاربة المسرحيون وبلوروا ذلك في تنظيرات وبيانات، دون أن يشير أحدهم إلى مصادره الحقيقية، مجرد إشارة. فنجيب سرور هو مبتكر الشكل الاحتفالي في العالم العربي[١٩٢].

نظرية الأنواع المسرحية :

والأنواع المسرحية ــ بخلاف تقسيمات أرسطو المعروفة «التراجيديا والكوميديا» قد تشعبت، فوصلت إلى عشرات الأنواع، من حيث الأسلوب، ووصلت إلى تحقيق غائية أخرى مغايرة لغائية «التطهير» التي استهدفها «أرسطو» على يد «بريشت» الذي استهدف التغيير عن طريق المسرح، بديلاً عن التطهير. فبدلاً من دعوة المشاهد ليندمج فيتطهر، كانت دعوته ليندهش فيتغير، وفق كتابة برتولت بريشت وعروضه. غير أن الأنواع المسرحية قد تشعبت إلى عشرات الأنواع المسرحية من حيث المسميات[١٩٤]. أما من حيث تقسيم تلك الغائية، فإن الباحثين يقسمونها إلى ثلاثة أقسام قد تحقق التطهير، وقد تحقق التغيير :

(١) **مسرحية المشكلة** : وهي التي تتعرض لمشكلة ما دون أن تنتهي المسرحية بنهاية محددة (مسرحية ذات نهاية مفتوحة).

(٢) **مسرحية الرسالة** : وهي التي تتعرض لمشكلة ما توضع لها نهاية محددة، بحيث لا تترك لخيال المشاهد أو فهمه نهاية مغايرة.

(٣) **مسرحية الدعاية** : وهي التي تتعرض لقضايا سياسية أو فلسفية، وتتعرض

للتاريخ : أحداثه وشخصياته، وتتعرض للأمور الدينية. لأن المسرحية عندئذ تدعو لمغزى ديني أو فلسفي أو لكسب التأييد لموقف سياسي أو هي تجدد الدعوة لمظهر من المظاهر التاريخية.

إن المؤلف في (المسرحية المشكلة) لا يكون صاحب رسالة، لأنه يتناول مشكلة دون أن يوجه بشكل غير مباشر أو بشكل مباشر نحو حل تلك المشكلة. فمسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكليس[١٩٥] تعرض لمشكلة صراع الإنسان مع القدر. وهي تبدأ بمشكلة (الطاعون) الذي أصاب البلاد، ومحاولات (أوديب) كشف أسبابه. وهو عندما ينجح في الكشف عن ذلك يتسبب في خلق مشكلة لنفسه، حيث اكتشف أنه سبب هذا البلاء. فلقد جاء فصنع مشكلة بقتله لأبيه (لايوس) دون أن يدري، وخلق مشكلة للبلاد إذ أصبحت دون حاكم، ولكنه حل مشكلة (الهولة) ولغزها، ثم أوجد مشكلة (الطاعون) أو تسببت عن جرمه في حق أبيه ــ حتى مع جهله بذلك ــ ثم إنه حين يفقأ عينيه ويرحل يخلق مشكلة لزوجه (جوكاستا) التي تنتحر. ويخلق لأولاده الأربعة منها مشكلة النزاع على الحكم، ومع الحكم والتي تنتهي بقتل كل من ولديه بيد الآخر وبدفن كريون لأنتجونا حية، وقتل «هيمون» ابن «كربون» لنفسه بعد موت أنتيجونا.

وهكذا لا تجد في سلسلة المسرحيات السوفوكليسية سوى مسرحيات من نوع المشكلة التي يكون على المتلقي أن يرى فيها النهاية أو المغزى الذي يتفق مع معرفته وفهمه. أي أنها مسرحيات ذات نهايات مفتوحة. وكذلك مسرحية (هاملت)[١٩٦] لشكسبير، حيث تعرض لمشكلة الشك. ونحن نستخلص عند انتهائها عبرة، ولكن البلد تظل دون حاكم إذ مات الجميع مقتولين بسبب نقائص الشك أو الغدر أو الحمق أو الجنون.. فكل ما في البلد يعتوره الخلل، لذلك يتقوض أركان الحكم في البلد ولا يبقى سوى قائد أجنبي عبر البلاد من أقصاها إلى أقصاها ليغزو بلداً مجاوراً ــ هكذا ــ الأمر الذي جعل بريشت يرى في موقف (هاملت) من القضية الوطنية موقف خيانة، إذ أن هذا الشك أدى إلى إلقاء مقاليد البلاد في يد غاز أجنبي، حتى وإن كان من فرع عائلة (فورتنبراس) الملك والد هاملت، وعلى المتلقي أن يتصور بينه وبين نفسه، من حكم البلاد بعد مقتلة القواد جميعاً نتيجة للتردد والشك وطلب اليقين.

وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية (ماكبث)[١٩٧]، حيث تعرض لسلسلة من القتل بيد (ماكبث) أو بمرآي منه لتغطية جريمته الأولى، وتنتهي بقتل (ماكبث) نفسه على يد (مكدوف). فإن المسرحية التي تعرض لأطماع (ماكبث) الذي دفعته زوجه الطموح عند (شكسبير) والمطالبة بالثأر عند (يونيسكو) في مسرحيته (ماكبث) حيث قتل «دونكان» زوجها الملك السابق له، فاستخدمت زوجها الحالي (ماكبث) في الثأر لها من دونكان دون أن يعرف (ماكبث) الذي تلهيه أطماعه فيما لا يستحق. فهي مسرحية مشكلة[١٩٨]. إذن فلم تكن لدى شكسبير مسرحيات من نوع الرسالة. يقول يونيسكو عن شكسبير: «ليس لديه حل نهائي»[١٩٩].

أما المؤلف في المسرحية (الدعاية) فهو صاحب رسالة، ومهما كتب الدارسون حول انتفاء دور المؤلف بوصفه صاحب رسالة في المسرح، فإن ذلك لا يرفع عن كاتب مثل (بريشت) أو (صموئيل بيكيت) أو (يونيسكو) أو (سارتر صفة الرسول الفكري لإتجاه معين عند كل منهم. فكل منهم مبعوث لفكره، الذي ارتضاه لنفسه أولاً، ثم سعى إلى نثره عن طريق ما يجيد من أشكال تصوير الفكر والتعبير عنه. فسارتر باعث لفكرة أو مذهب فكري وكتاباته رسائل يبعثها رغبة في كسب التأييد لها. وكذلك كان غيره من المبدعين، كل واحد هو مبعوث لمذهبه الفكري أو الفلسفي الذي ارتضاه.

والكاتب المبدع حقاً لا يجعل مذهبه يقود فنه، ولكنه من يجعل فنه يقود مذهبه أو فكره، لذا فحين ينفي د. لطفي فام عن كتاب المسرح الطليعي صفة رسول المسرح بقوله: «ودور رجل الطليعة لا يجعل منه رسول مسرح جديد وصاحب رسالة، فالإصلاح أو الرسالة أو تغيير مجرى الحياة هذه كلها من شأن مؤسسي الأديان أو المعنيين بعلم الأخلاق والسياسة»[١٩٩]، فإن ذلك يكون بعيداً عن الحق، بعيداً عن واقع أدبهم. حتى (مارلو) في العصر الإليزابيثي لم يكن كذلك حين كتب (يهودي مالطة) فصاغ شخصية (اليهودي) تجسيداً لمبدأ (الغاية تبرر الوسيلة) وهو مبدأ الميكيافيلية المعروف.

فإذا قصد د. لطفي فام بكتاب الطليعة (كتاب العبث) فإن يوجين يونيسكو بنفسه يرد عليه ــ دون أن يعرف برأيه هذا ــ إذ يقول: «الكاتب لا يكون على جانب كبير من القيمة، ما لم يكن صادراً عن إنسان صادق له رسالة إنسانية موجهة إلى الناس جميعاً، في كل زمان ومكان»(٢٠٠).

وكذلك يفعل ليونارد كابل برونكو في كتابه (مسرح الطليعة) حيث يقول: «إن جوهر مذهب الطليعة هو أنه لا يكتفي بالمعايير المتعارف عليها ويظل دائب البحث»(٢٠١).

وماذا يكون البحث الدائب إن لم يكن رسالة؟ يقول يونيسكو: «هدف الطليعة هو أن تجد ما فقدته وأن تقول الحقيقة المنسية، وأن تعيد إدماجها في العصر الحاضر بحيث تتجاوز أموره»(٢٠٢) أليست تلك رسالة مسرحية؟ فإذا كانت كذلك فإن لكل رسالة رسولاً.

وإذا كان رائد السريالية في المسرح وهو (أبوللينير) يعتبر السريالية رسالة، والكاتب المسرحي السريالي صاحب رسالة، فكيف يجوز لنا أن نحكم على الكاتب الطليعي سواء أكان هو (يونيسكو أو جينيه أو أوديبيرتي أو ميشيل دي جلدورد أو جورج شحاده أو جان فوتييه أو فيتراك أو بيكت، كيف نعتبرهم عديمي الرسالة؟

ويرى أبوللينير أن الكاتب المسرحي، له حرية مطلقة، إذ هو خالق عالمه، لذلك فإنه «من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له. وأن يغفل الزمان وكذا المكان. إن عالمه هو مسرحيته. وفي داخلها هو الإله الخالق الذي يرتب كما يشاء الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان، لا في سبيل غرض أوحد هو تصوير ما يسمى شريحة من الحياة، بل ليتمكن من بعث الحياة نفسها بكل حقيقتها، لأن المسرحية يجب أن تكون عالماً بأكمله مع خالقها، أي الطبيعة نفسها لا تمثيلاً لجزء صغير فقط مما يحيط بنا أو مما حدث ذات مرة»(٢٠٣).

وهذا التصور الخاص لطبيعة العلاقة بين الكاتب المسرحي وعالمه لا يعبر إلا عن صاحب رسالة. فإذا كان الكاتب المسرحي السريالي يعتبر نفسه صاحب رسالة مسرحية فمن الحرى بنا اعتبار كتاب العبث والطليعيين من أمثال فيتراك، وفوتييه، وبروسيل السرياليين المسرحيين، رسلا مسرحيين.

الكتابة المسرحية بين النظرية والتطبيق

تزخر المكتبات العالمية والعربية بالعديد من الكتب والدراسات التي تتعرض لكيفية الكتابة المسرحية وأصولها. وسواء في ذلك ما كتب في لغة أجنبية لم تترجم أم ترجمت أم كتب في لغة عربية. ومع أنني أرى أن التنظير للكتابة الأدبية سواء أكانت للمسرح أم للشعر أم للقصة أم للسيناريو، لا تخلق مبدعاً بأي حال من الأحوال، إلا أنني أتوقف عند طرق الكتابة، فالسباحة مع أنها لا تحتاج إلى موهبة إلا أن السباح يتعلم السباحة من رؤيته للآخرين يسبحون، وتأمل طرقهم في السباحة تأمل المحب، ثم تجربة نفسه بعد ذلك في السباحة، التي تكون منعدمة لديه في باديء الأمر، ثم تنمو القدرة لديه على العوم، مع تكرار التدريبات والمثابرة عليها، ثم يأتي دور الاسترشاد بمعلم أو مدرب أو متطوع ملم بالسباحة. وقد تكون البداية بهواية ثم مدرب. ولكن العنصر المشترك في كل الأحوال هو التجربة العملية نفسها. وهكذا تكون الحال في إكتساب الخبرة لمن يتمتع بموهبة الكتابة المسرحية، إذ يبدأ بالعمل، على النحو الذي خبرناه من نصيحة (الدوس هكسلي) لشاب سأله ذات يوم عن كيفية كتابته لعمل إبداعي (كيف أصبح كاتباً) فأجابه هكسلي: (عليك بورقة ومحبرة وقلم ثم أكتب). فإن الرغبة قد تكون إفصاحاً عن موهبة مكنونة. فإذا ما مارس، وانخرط في الكتابة، وانقطع إلى نفسه مع عالمه، فإنه سيكتسب خبرة ما. وعليه أن يعرض ما أنتجه بعد ذلك على ناقد أو كاتب أو مختص بذلك الفن. كما عليه أن ينتفع بالآراء النقدية التي قد تبدو له لاذعة أو محبطة. فإذا ما واصل الكتابة على الرغم مما يوجه إليه من انتقادات، فإنه سيكتسب خبرة تصقل كتابته. وقديماً كان شعراء العربية الكبار إذا ما قدم ناشيء لأحدهم إنتاجه الشعري على استحياء راجياً ألا يفضحه، على نحو ما حدث مع (الكميت) و(أبي تمام) فإنه ينصحه بقراءة عشرة آلاف بيت من شعر الوصف، ثم يأتيه وقد حفظها في ذاكرته، فلما يأتيه يسأله عما حفظ في وصف الليل، فيسمعه ما كتبه شعراء العربية القدامي والمعاصرين له في وصف الليل، فما أن يجيز ذلك يسأله أن يردد ما قاله شعراء العرب في وصف الخيل، فما أن ينتهي من ذلك حتى يسأله أن يسمعه ما قيل في وصف البعير.. وهكذا.. وهكذا، حتى ينتهي إلى العشرة الآلاف بيت، وعند ذلك فقط يطلب منه أن يذهب فينسى هذه الآلاف من أبيات

الشعر، ثم يعود إليه خاوي الوفاض منها، فلما يأتيه وقد نسيها، يطلب إليه أن يسمعه ما كتب من شعر له هو (للشاعر المبتدىء نفسه)، ثم يجيزه شاعراً بعد هذه المعاناة الممتعة والمفيدة له، أو لهما معاً.

هذا هو دور الخبرة، وتلك ضروراتها، أن تمد الكاتب أو المُبدع بمخزون وفير يمكنه من النهل منه حتى يصوغ موضوعاته وأشكاله الإبداعية على النحو المخصوص بها والمحقق لجودتها.

غير أن الكتابات النظرية حول التأليف المسرحي مفيدة من حيث أنها تلخص خبرات الكُتَّاب المسرحيين، وطرق كتابة المسرحية وفق الأساليب الفنية المتباينة، حتى وإن كانت الأساليب لا تقصد من قبل الكاتب قصداً، حيث تستدعي المضامين الأشكال التي تجسدها.

على ذلك، فإن التعويل على قراءة كتب التأليف المسرحي أمر ألصق بالناقد المسرحي وأكثر نفعاً منه للناقد الأدبي، وأكثر قرباً من النقد عن الكتابة المسرحية لأن الناقد هو من يحتاج إلى أدوات القياس ـــ بشكل دائم ـــ . أما الكاتب المسرحي فهو خالق على غير قياس ـــ على الأقل في مرحلة الخلق الفني نفسه ـــ لأنه يكتب حينما يثار أو ينفعل والإنسان ينفعل حيث يفتقد القياس. يقول ستيوارت كريفس : «على كاتب المسرحيات أن يكتب في شيء يثير اهتمامه وإلا فإنه لن يثير اهتمام مشاهديه»[٢٠١] ويقول اريك بنتلي : «من الخطأ قبل أي شيء آخر أن نتصور أن عصور المسرح العظيمة تتحقق عندما يشرح النقاد كيف تكتب المسرحيات أو كيف لا تكتب، فأثر الناقد ليس مباشراً على العمل الخلاق، بل على الرأي العام (وإن يكن الكاتب المسرحي على أية حال من ضمن هذا الرأي العام). إن الناقد يؤثر على الروح المعنوية»[٢٠٥].

وتكمن أهمية التنظير المسرحي قبل الكتابة في إكساب الخبرة النظرية، التي بدونها لن يتمكن الكاتب من تحقيق اختياراته الشكلية، تبعاً لمقولة (الفن اختيار وخبرة) ويتشكل جزء من الخبرة في الكتابة المسرحية في التعرف على خبرات الآخرين من الكتاب العالميين. وهو ما يأخذه د. إبراهيم حمادة على الكاتب المسرحي العربي إذ

يقول: «من بين الأمور التي يتفوق فيها الكاتب المسرحي الغربي على زميله في العالم العربي، الوعي بتاريخ التنظير الدرامي والإسهام في مجاله. فبينما يستطيع المؤلف الغربي تمحيص نصوصه المسرحية بنظرة مثقفة، والتوصل إلى نتائج نظرية تصبح في حد ذاتها نتاجاً فكرياً ــ حتى وإن لم تتفق أصولها مع مقومات نصوصه ــ فإن كاتبنا المسرحي ــ مهما بلغت درجة ثقافته المسرحية غالباً ما يبدع أعمالاً مسرحية فقط، ويصمت صمتاً تاماً عن محاولة التقديم لها بنظرية درامية، أو يستخلص رؤية فكرية تحدد فلسفته وأبعاد تقنياته وتطورها»(٢٠٦).

ومع أن هناك من بين كتاب المسرح من كتب تنظيراً من أمثال يوسف إدريس، وألفريد فرج، ونجيب سرور، وسعدالله ونوس في سوريا، وعزالدين المدني في تونس، وعبدالكريم برشيد في المغرب.. وغيرهم، من المبدعين المسرحيين العرب إلا أننا لا نطالب المبدع بأن يقدم لأعماله (بنظرية درامية) ما لم تكن لديه نظرية فعلاً ولا نطالبه (باستخلاص رؤية فكرية، ليحدد فلسفته وتقنياته)، ولكنه إن فعل على نحو لاحق لكتاباته الإبداعية فهو أمر فيه القاء للضوء على عمله الإبداعي وعلى ما أحاطه من ظروف، وهذا كثيراً ما حدث من خلال ندوات نقدية يحضرها المبدع والنقاد والجمهور، مما سجلته لنا مجلات المسرح المصرية في الستينيات. أما التقديم النظري للإبداع على نحو ما فعل جورج برنارد شو، فإن ذلك كان متعلقاً بمضامين مسرحياته وقيمها الاجتماعية والإنسانية، لا بقيمها الأسلوبية والجمالية أو على نحو ما فعل برتولت بريشت حيث نظر للشكل المحقق لهدف مسرحه التغييري بديلاً عن أهداف التطهير في المسرح الدرامي التقليدي. أو على نحو ما كتب يونسكو، حيث أساليب العبث الإبداعية مغايرة لأساليب الدراما وأهدافها التطهيرية أو التغييرية، حيث لا ترى في التطهير أملاً ولا في التغيير مأرباً، لأن كل شيء في جوهره عبث لأنه جوهر معطي، ولأن تغيير الجوهر أمر غير مستهدف لعبثية أدوات التغيير ذاتها.

على أن عدم الكتابة التنظيرية لم يقلل مطلقاً من كتابات شكسبير أو سوفوكليس، فإن أحدا من هؤلاء الشوامخ لم ينظر لأعماله الإبداعية، ولم يشرح تقنياته المسرحية، ومع ذلك فإن أحداً لا ينكر خبرة شكسبير، وخبرة سوفوكليس ، ويوريبيدس،

وأرستوفانيس، وإبداع كل منهم الذي يدل دلالة واضحة على ثقافة عريضة بالإنسان وبالكون، مع عبقرية في تحويل ذلك كله إلى عمل إبداعي.

وقد يكون التقديم والشرح النظري عبئاً على الإبداع المسرحي نفسه، ونوعاً من الإسهاب إحساساً بأن العمل المسرحي لم يقل كل شيء عن طريق شخوصه المسرحية، على نحو ما فعل «شو». على هذا فإن الثقافة والخبرة عمل يجب أن يتسلح بهما الكاتب المسرحي قبل أن يشرع في الكتابة، وليس شرطاً أن يظهرهما في مقدمة نظرية، ولكن الأهم والأكثر نفعاً أن يتضمن إبداعه قيماً عميقة منهما. وحتى لا تنتفي إبداعات الإخراج والتمثيل والنقد إلى جانب ترك مساحة لمعاناة المتلقي الممتعة في كشف بعض غموض في العمل الإبداعي نفسه.

ولئن كتب أحد المبدعين المسرحيين عن مسرحية أبدعها أو منهج إبتدعه فهذا عمل يسهم في الكشف عن أسلوبه وعن خصائص ذلك الأسلوب، تسهيلاً للباحث أو للمثقف، وربما للناقد أو المؤرخ المسرحي. كما يتعلم منه الكاتب المبتديء أصول الكتابة المسرحية وفق أسس معينة.

وإذا كان تمحيص المؤلف لنصوصه المسرحية أمراً مهماً، إذ يعد لوناً من ألوان النقد الذاتي (في سرية) فهو أمر لا يحتاج إلى نشر إلا إذا قدر عليه عظماء الرجال والمبدعون الأقوياء، والأسوياء، فترى كم من هؤلاء يمكن أن نراهم في مجال الإبداع المسرحي، ليس في عالمنا العربي فقط، وإنما في العالم بأسره.

حيرة المؤلف المسرحي
بين التفكير والتصوير والتعبير

يقول لوركا : «إن المسرح يجب أن يفرض نفسه على الجمهور وليس العكس»[٢٠٧]، ولكن كيف يفرض المسرح نفسه ما لم يكن لدى المسرحيين عناصر حقيقية يستند إليها مسرحهم سواء في النص أو في العرض، الذي ينهض على النص وعلى الإخراج والتمثيل.

وتقوم عناصر النص المسرحي شأن أي عمل فني على ثلاث أسس لا غنى عنها : التفكير، التصوير، التعبير.

ونقف في هذه الدراسة على أطوارها في فن التأليف المسرحي أمام منظورين رئيسيين هما :

أولاً : المؤلف ومادة التشكيل المسرحي.
ثانياً : المؤلف وتشكيل المادة المسرحية.

أولاً : المؤلف ومادة التشكيل المسرحي

المؤلف مفكراً :

ليس هناك نص مسرحي دون فكر. وليس هناك فكر دون قيم. والمؤلف المسرحي شأنه شأن كل مبدع مسرحي، يبدأ بالتفكير في المادة قبل الشروع في تشكيلها. ثم هو يفكر بالمادة في أثناء شروعه في تشكيلها.

ويتأسس تفكير المؤلف المسرحي في المادة على صلاحية الفكرة الأساسية، والشخصيات والأحداث والحبكة والحوار، والمكان، والزمان، والدوافع والعلاقات لمسرحيته التي يستعد لصياغتها.

ثم إنه يقلب مادته التي اختارها ليستخلص منها طبيعتها الدرامية، وطبيعتها الجمالية والصراعية. وتلك مرحلة التفكير بالمادة. وهو قد يفني مادته في الفكرة، وقد يوازن بينهما. غير أن هناك فرقاً بين منهج الفناء في الفكرة (أشخاصاً وأحداثاً ولغة) وفق ما تراه فلسفة تستند إلى فكر «كيركجارد» الوجودي الديني (المثالي)[٢٠٨] إنطلاقاً من قوله بأن: «الفكرة العامة توجد بداية في الأشياء، كما توجد في نهايتها، لأنها الحقيقة الخالدة مادامت هي الحقيقة الوحيدة»[٢٠٨]. وهذا مستمد بالطبع من الفكر الديني الذي يتمثل في (الفكرة المطلقة) عند «أرسطو» وعند المسلمين حيث (الله هو الأول وهو الآخر) وهذا ما يؤكده قول «مارسيل بروست» الكاتب الذي ينطلق من الفكرة، إنما يدخل في إطار فكرة شوبنهور القائلة: إن العالم إنما هو الفكرة[٢٠٩]. وبيَّن منهج فناء الفكرة ذاتها في الأشخاص الذين يصنعون الأحداث ويستخدمون اللغة كل حسب ثقافته، وبيئته وأغراضه في التوصيل وفي التعبير، وهو اختلاف بين منهجين فلسفيين: أحدهما «مثالي» حيث الفكر هو الأسبق وهو الأصل، والآخر «مادي» حيث المادة هي الأسبق وهي الأصل، تأسيساً على أن الشخصية تصنع الحدث، وتحقق الفكرة أو تبتدعها، ثم تستخدمها شعاراً أو أساساً نظرياً لفعلها، لا لوجودها المسبق، على أساس أن كل شيء هو مادة أو نتاج مادة وكل مادة في حركة دائبة، ومن ثم فهي متغيرة، بتغير كل موجود. والفكر عندها تال على الشخصية التي هي كيان مادي ووجداني مفكــر.

التفكير الدرامي القديم (إنطلاقاً من فكرة) :

تبعاً لما تقدم يجد المؤلف نفسه متحيراً بين الإنطلاق من فكرة أو الإنطلاق من «شخصية» أو من «حدث» أو من «جو». فهو إذا إنطلق من فكرة أو من حدث، فإنه يفكر وفق النهج الدرامي القديم. وإذا انطلق من «شخصية أو من جو» فهو يعمل وفق التفكير الدرامي الحديث والمعاصر المستند إلى المنهج المادي ـــ حتى وإن لم يؤمن به أو يدرك ذلك.

وعلى ما تقدم فإن التفكير الدرامي القديم يختلف عن التفكير الدرامي الحديث والمعاصر وهو ما يظهره اختلاف المدارس المسرحية المتعددة، والمتباينة في

المسرح. فعند القدماء ـــ وفي نظرية المحاكاة ـــ يبدأ التفكير الدرامي تأسيساً على الحدث المحبوك المحقق لفكرة ما، والجاري بوساطة الشخصيات المطابقة لواقعنا أو المحتمل في واقعنا. وتتجه كل عناصر المسرحية لتحقيق تلك الفكرة. ويتم كشف هذا الحدث الدرامي وتطويره، وكذلك كشف الشخصيات، وتطوير فعلها في إتجاه تحقيق تلك الفكرة الدرامية، عن طريق الحوار الذي يلائم هذا الحدث، كما يلائم الشخصيات.

وهذا التفكير الدرامي هو «تفكير درامي جبري» أو هو منطلق من معتقد (الجبر) حيث الفكرة تحرك كل العناصر: تصنع الأحداث أو تفرضها على شخصيات تتصارع مع بعضها البعض لتحقيق فكرة خلقت قبل وجودها (قبل وجود الشخصيات والأحداث). وعلى هذا فالشخصيات تكرر صنع الأحداث التي قررتها الفكرة من قبل وجود تلك الأحداث. وهو نوع من التفكير الوجودي المثالي على نهج فكر «أفلاطون»[٢١٠] و«كيركجارد» من بعده.

منطلقات الكاتب المسرحي الشكلية :

وسواء إنطلق الكاتب المسرحي من الفكرة فجسدها بالشخصيات والأحداث، وعبر عنها بالحوار أم انطلق من الجو الذي يترك لمزاجه تصوير شخصيات وحوادث ـــ وفق هذا الجو ـــ أم إنطلق من شخصية جعلها محوراً لأحداث ومركزاً لصراعات شخصيات أخرى، أم إنطلق من حدث ووظف له شخصيات تجسده، فإن ذلك كله، حيث يخضع لتحليل الباحث أو الناقد يستبان بوساطته المنطلق الأسلوبي للكاتب[٢١١].

التفكير الدرامي القديم :

يختلف التفكير الدرامي القديم عن التفكير الدرامي الحديث، الذي يختلف بدوره عن التفكير الدرامي المعاصر، وهو ما يظهره اختلاف المدارس المسرحية المتعددة والمتباينة في المسرح. فعند القدماء ـــ وفق نظرية المحاكاة ـــ يبدأ التفكير الدرامي تأسيساً على الحدث المحبوك، الذي يجري بوساطة الشخصيات المطابقة لواقعنا أو

الحدث المحتمل في واقعنا، تحقيقاً لفكرة تتجه كل العناصر الباقية للمسرحية نحوها. ويتم كشف هذا الحدث الدرامي وتطويره، وكذلك كشف الشخصيات وتطوير فعلها في اتجاه تحقيق تلك الفكرة الدرامية عن طريق الحوار، الذي يلائم هذا الحدث، كما يلائم الشخصيات.

وهذا يناسب طبيعة التفكير الدرامي الجبري، أو المنطلق من معتقد الجبرية، حيث الفكرة تحرك كل العناصر : تصنع الحدث أو تفرضه على شخصيات تتصارع مع بعضها البعض لتحقيق تلك الفكرة التي خلقت قبل وجودها، وقبل وجود تلك الأحداث. وعلى هذا، فالشخصيات تكرر صنع الأحداث التي قررتها الفكرة من قبل وجود تلك الأحداث. وهو نوع من التفكير الذي يسير على نهج الوجودية المثالية كما هو عند (كيركجارد) حيث جوهر الشخصية المسرحية سابق على وجودها، وليس على الشخصيات إلا أن تعيش في إطار ذلك الجوهر (المعطي) أو تلك الماهية التي سبقت وجودها الجبري تحقيقاً لمثالية الفكرة والمفكر خالقها ــ وهو هنا المؤلف ــ وهو نفسه الذي نجده في مسرحية (في انتظار جودو)[٢١٨] حيث تجبر شخصية (استراجون) و(فلاديمير) على الوجود وعليهما القبول المطلق في هذا الوجود (وهذا ما يوافق نهج فكر كيركجارد المثالي حيث خلقا لينتظرا).

ويعتمد التفكير الدرامي القديم على الحدث والحبكة والشخصية والحوار والمنظورات حيث آلة الفكرة لدى الشخصية وتناقض فعلها مع الفكرة ــ في الكوميديا ــ ومثاليتها ــ وتناقض الشخصية مع محيطها الاجتماعي حيث تتبنى الشخصية التراجيدية الفكرة وتهب نفسها لها. هذا إلى جانب منهج تغريب الفكرة ــ وفق منهج «هيجل» الفلسفي ــ حيث «ينبغي للمرء ألا يهب نفسه بصورة تامة لفكرة من الأفكار»[٢١١].

نقد كتابة المسرحية «إنطلاقاً من فكرة»

ولقد وجهت إلى منهج كتابة المسرحية إنطلاقاً من فكرة ينهض لها المؤلف، فيحققها بالأحداث والشخصيات والحوار.. الخ، عدة إنتقادات، لعل أبلغها، وأكثرها

إمتاعاً وإقناعاً هو النقد الذي وجهه الكاتب المسرحي الإيطالي (لويجي بيراندللو) وهذه فقرة منه :

«لعلكم تعرفون حكاية الفلاح الفقير الذي سمع كاهن القرية يقول: إنه لا يستطيع أن يقرأ، لأنه نسى نظارته في البيت، فقدح زناد فكره، ووصل إلى الفكرة العبقرية التي مؤداها أن مغرفة القراءة تتوقف على امتلاك نظارة. فما كان منه إلا أن سافر إلى المدينة وتوجه إلى محل نظارات وطلب «نظارة للقراءة» وجرب مجموعة من النظارات لم تنجح واحدة منها في تمكينه من القراءة، وعند ذلك سأله البائع بصبر نافذ بعد أن قلب المحل رأساً على عقب «لكن قل لي هل تستطيع أن تقرأ؟» ودهش الفلاح لهذا السؤال، وأجاب: «عجباً.. إذا كنت أستطيع القراءة، فلماذا حضرت إليك ؟»[٢١٢].

ويعلق «بيرانديللو» على تلك الحكاية التي ابتدعها كمثال لطرح وجهة نظره النقدية فيقول: «إن من لا يملكون فكرة أو إحساساً خاصاً يريدون التعبير عنه، ويتصورون أنه يكفي لتأليف كوميديا أو دراما أو حتى تراجيديا أن يكتبوا شيئاً يقلدون به شخصاً آخر، ينبغي أن تكون لديهم الشجاعة والصراحة لإبداء تلك الدهشة الساذجة التي أبداها هذا الفلاح المسكين[٢١٣].

وهو ينعت هؤلاء الكتاب الذين يكتبون مسرحية انطلاقا من فكرة بقوله: «فغاية ما يعنيه ذلك أنهم يملكون عيوناً خاصة بهم وإنما يملكون نظارات مستعارة»[٢١٤].

كما أنه نسب الاتجاهات الجديدة في المسرح إلى الإبداع، ووصم المسرح القديم بالتقليد «أريد أن أحدثكم عن المسرح الجديد والمسرح القديم، فقد تحدثت حتى الآن عن العيون والنظارات: أي عن الإبداع الأصيل والتقليد والمحاكاة»[٢١٥].

ويصف المحاكاة والنقد الأدبي الخالص بالرذيلة الأُولى والرذيلة الثانية، حيث لا يلتفت نقاد الأدب ولو بصورة عابرة إلى المشتغلين بالمسرح»[٢١٦] وهو يقصد الممثلين والفنانين، القائمين على العرض المسرحي. وهو يبرر نقده بأن «للنقد» أن يتولى توجيه نشاط الكُتَّاب بدلاً من الاكتفاء بمتابعة هذا النشاط وتفسيره[٢١٧].

التفكير الدرامي الحديث :

ويبدأ التفكير الدرامي الحديث بالشخصيات التي تصنع الأحداث المحبوكة المطابقة، لطبيعتها الصراعية في سبيل تحقيق ذاتها أو جوهر وجودها، والتي يكون على الحوار التعبير عنها. وهذا يطابق التفكير الوجودي المادي وفق نهج (سارتر) الفلسفي. وهذا ما نجد مثاله في مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس، حيث يوجد (المؤلف) شخصية (الفرفور) وشخصية (السيد) ويتركهما بعد إيجاده الجبري لهما ليصنعا جوهر وجود كل منهما، وفق منهج الحرية مع الالتزام (علاقة الأنا والغير في وسط بيئي).

ويعتمد التفكير الدرامي الحديث على (الشخصية والحدث والحبكة والحوار والمنظورات التي تنتج حياة صراعية تؤدي إلى فكرة أو مغزى عام).

وقد يعترض باحث على أن مسرح شكسبير وراسين وكورني ــ ربما ــ قد قام على الشخصية، فأقول: إن (هاملت) قد قام بفعل بعد أن سبقته أحداث أحدثها غيره، وكذلك «الملك لير» قام ليجسد فكرة طرأت له، حيث رأى ضرورة توزيع المملكة في حياته على بناته، فكأن المسرحية القديمة تبدأ بالكلي عبر الجزئيات لتنتهي بالكلي أيضاً. على حين أن المسرحية الحديثة تبدأ بالجزئي لتنتهي بالكلي.

ولكن المسرحيات المعاصرة (الطليعية) منها ما يبدأ بالجزئي لتفتيت الكلي، ولكنها تنتهي بتفتيت الجزئي أيضاً. وعلى سبيل المثال، فإن الاتجاه العبثي في المسرح إذ ينطلق من اللغة فإن ذلك ليس بغرض استخلاص المعاني، التي تشكل الكليات، حيث يكون المعنى نتيجة تجميع لفظي لغوي عبر الأسلوب الكلامي، ولكنه يقصد تفتيت تلك اللغة، وتفجير مدلولاتها أو (كلياتها) تفجيراً ذاتياً. وهي التي رسخت في المجتمعات عبر تاريخها الطويل ــ حتى ولو كان رسوخ تلك المدلولات رسوخاً شكلياً، من وجهة نظر كتاب العبث ــ وذلك ما سوف نعرض له عند وقوفنا أمام الصيغة المسرحية.

ومن المسرحيات الطليعية ما يبدأ بالجزئي لينتهي إلى تغيير الكلي، كما في المسرح الملحمي، وكما في المسرح التسجيلي.

ومن المسرحيات الطليعية ما يبدأ من الجزئي لينتهي إلى الكلي المتعارف عليه مثل مسرح القسوة[٢١٩] ومثل (المسرح الحي) في أمريكا وإنجلترا[٢٢٠] وهو ما سنعرض له بشيء من التوسع عند تحليل الصيغة المسرحية.

على أن الاتجاه وفق الفكر الوجودي المادي في كتابة المسرحية ينطلق من الكليات عبر الجزئيات إلى إثبات الجزئي (الشخصية نفسها) لتكون «كلية» في ذاتها[٢٢١].

ثانياً : حيرة المؤلف في تشكيل المادة المسرحية

المؤلف مصوراً :

وحين يبدأ المؤلف في تصوير الأحداث، ورسم الشخصيات، فإنه ينسج بما لديه من مواد صراعية وجمالية صورة مسرحية. ومرحلة تفكير المؤلف في المادة التي ترقى إلى تفكيره بالمادة، هي مرحلة الاختيارات التي لا تنتهي، إذ على المؤلف اختيار مواضع مادته في التشكيل الدرامي، بحيث ينسجها في كل متفاعل ومتلاحم بدرجات تتفاوت من منهج مسرحي تقليدي إلى منهج درامي آخر (رمزي أو تعبيري أو تجريدي أو سريالي أو عبثي أو ملحمي أو تسجيلي.. الخ) فدور المؤلف لا يتوقف عند اكتشافه لمادة التشكيل الدرامي، بل يتخطاه إلى مستوى اكتشاف المواضع الملائمة لكل مادة، بل كل عنصر منها مما يحقق التعبير المطلوب وفق الأسلوب الفني الأثير عند الكاتب نفسه ــ دون توجهه المسبق إلى ذلك ــ .

وإذا كانت تلك مهمات صعبة، فهكذا «الأدب العظيم في هذا العصر لابد أن يكون أدباً صعباً»[٢٢٢].

والتصوير في المسرح قد يتجه إتجاهاً مأساوياً، كما قد يكون ملهاوي التوجه. وفي كلا التصويرين الدراميين (الكوميدي والتراجيدي) عناصر متناظرة، كما أن لكل نوع منها عناصر خاصة بصيغة كل فن من هذين الفرعيين الدراميين.

فالكتابة الكوميدية، وكذلك الكتابة التراجيدية كلاهما تتجه نحو إبراز الشخصية غير أن (الكتابة الكوميدية) تبرز صفة من الصفات الخارجية البارزة في الشخصية الملهاوية، على حين تعني (الكتابة التراجيدية) بإبراز أهم الصفات الداخلية للشخصية.

التصوير المسرحي بين الاتجاهين الكوميدي والتراجيدي :

ومما لا شك فيه أن بنية التصوير المسرحي تختلف في التصوير المسرحي الكوميدي عنها في التصوير المسرحي التراجيدي. وإن كانت بعض أوجه الاتفاق في عدد قليل من عناصر البناء الدرامي. وذلك لأن هدف كل اتجاه منهما هو التطهير في المسرح الدرامي المعتمد على نظرية (المحاكاة) سواء أكان قديماً أم كان طليعياً معتمداً على نظرية أرسطو، أم كان طليعياً معتمداً على نظرية (الحكى) وفق منهج (بريشت).

ويعمد الكاتب المسرحي إلى تصوير الشخصية والموقف عبر التصور الذهني، ويعني به عند الشخصية. بينما يعمد الكاتب التراجيدي إلى تصوير إحساس الشخصية عبر مشاعرها وإراداتها المتصلبة في تمسكه بفكرة ما.

ويعمد الكاتب المسرحي الكوميدي إلى تحريك الأشياء في حين يتجه الكاتب التراجيدي نحو تحريك رموز الأشياء، ويصور الكاتب الكوميدي الفعل الآلي للشخصيات ويصور الفعل المتناقض في تتابع، بينما يصور الكاتب التراجيدي الفعل الإرادي لدى الشخصية التراجيدية.

ولا شك أن التصوير الدرامي نابع من التوجه الأسلوبي الذي قد يكون تقليدياً، أو الذي يكون حديثاً أو طليعياً تجريبياً أو معملياً، والفروق بينها كبيرة.

على أن المسمى على هذا النحو الذي عرضناه في نمطي التصوير الدراميين: (الكوميدي والتراجيدي) يندرج تحت إطار (قانون الترقي)[٢٢١] في الفكر وفي السلوك الإنساني، وفي التوجهات.

ثالثاً : المؤلف معبراً

وبعد أن ينتهي المؤلف من التفكير الدرامي والتصوير الدرامي، يكون قد أعطانا التعبير الدرامي، الذي يكتسب مسماه باكتشافنا له من خلال تجسيد الممثلين للعرض ــ وبشكل جزئي بالقراءة في النصوص الدرامية، التي يكشف التمثيل ضعفها ــ وعدم ميلها للعرض. وربما كان هذا ما جعل «دورينمات» يقول : «أنا أكتب بإيمان عميق بالمسرح وبالممثل»(٢٢٤) ويضيف: «إن الممثل لا يحتاج إلا إلى القليل حتى يمثل الإنسان» فالحشد ليس مطلوباً في الكتابة المسرحية، وإنما التكثيف هو المطلوب. وربما كان هذا ما جعل «بن جونسون» يقول وهو يؤبن «شكسبير» ليته حذف مما كتب في المسرح نصف ما كتب. وقال ستانسلافسكي مثل ذلك عن الكاتب المسرحي : «فلو أن الكاتب فهم نفسه أكثر مما ينبغي، ولو أن القارىء بقي منتبهاً طول الوقت، فماذا يكون مصير المتعة، ماذا يكون مصير الأدب»(٢٢٥). لذلك لابد من وجود بعد ناقص في فن الكتابة الإبداعية، حتى يكون هناك مجال لإبداع المخرج، وإبداع الممثل، والمصممين، حتى يستمتعوا تماماً كما يستمتع المؤلف في عملية الإبداع، وحتى يستمتع المشاهدون. فالإنسان ميال لإيجاد نقيصة في جهود الآخرين، وفي إكتشافه تلك النقيصة، أو في إدعاء ذلك في إنتاج غيره، يحقق المتعة ويرضى ذاته ويثبت تفوقه ــ حتى وإن كذباً ــ(٢٢٦).

ومن الأسس العامة لتحقيق التعبير الدرامي وجود عاطفة وفكر وإدراك شعري للعالم: (عندما يدرك الكاتب عمق التجربة، ومن ثم يعبر بهذا العمق عن تلك التجربة) مع انفعال الكاتب بشيء ما.

وهذا الأساس يكتسب عموميته من مشاركة الفنون الأخرى له في تجربة الكتابة، بمعنى أن أي فن لابد أن يتأسس على عاطفة وفكر وإدراك شعري للعالم، إلى جانب إنفعال الكاتب الذي قد ينطلق من فكرة أو من شخصية أو من حدث أو من جو عام.

ويتأسس أسلوب الكاتب الدرامي على خاصية اختياره للمادة الحدث والفكرة والشخصية والحوار. وهذا الاختيار هو الذي يقصد به الإدراك الشعري للعالم.

وما أن ينتهي من اختيار زاوية التناول المسرحي فإنه يعمل عن طريق عنصري العاطفة والفكرة مع الخبرة في تشكيل هذه المادة التي أدركها إدراكاً شعرياً في تعبير درامي في مشاهد مسرحية محبوكة وفي اتجاهه الفني (التعبيري، التقليدي، الرومانسّي، الطبيعي، الواقعي، السريالي، الملحمي، القسوة، العبث.. الخ).

وعلى قدر إنفعالات المؤلف بالشخصيات، وعلى قدر إنفعال هذه الشخصيات وتناقضات واقعها مع أحلامها وطموحاتها، وواقع غيرها وطموحاته في المشهد أو في الموقف الدرامي يكون إنفعالها بما تحدثه من صراعات، ومن ثم ما يصدر عنها من تعبير لفظي (بالحوار) أو تعبير مرئيّ (بالحركة أو بالتحريك أو بكليهما).

وبإكتمال التفاعل المتلائم بين الشخصيات وأفعالها (حركتها الداخلية ودوافعها وحركتها الصوتية والجسمية الظاهرة ـــ التحريك) يكتمل التعبير الدرامي.

ولا شك أن العمود الفقري للتعبير المسرحي، ذلك الذي يمدها بالحركة، ويمد الحدث والشخصيات بالدوافع والروابط والحركة الصراعية والنمو هو (الحوار).

بين التعبير الدرامي والتعبير المسرحي :

التعبير الدرامي تعبير مسرحي ناقص. والتعبير المسرحي هو تعبير درامي بالضرورة. ولكن التعبير الدرامي لكي يتحول إلى تعبير مسرحي يلزمه التفكير فيه كمادة من قبل المخرج وكشف التعبير الدرامي يتم عن طريق الناقد أو المتخصص الدرامي، وكذلك المخرج على حين يكشف التعبير المسرحي نفسه بنفسه للمشاهدين.

والتعبير المسرحي تعبير نهائي، لأنه معروض على المشاهدين، ليس على هيئة قضايا وقيم، ولكنه وإن كان قد خرج منها فإنه خرج متحرراً منها ليعبر عنها.

والتعبير المسرحي أو الفني بوجه عام، عندما يتحرر من القضايا والقيم التي حملته على نقلها إلى المشاهدين للتعبير عنها (يحمل في طواياه بالضرورة مشاكل وقضايا وتناقضات منطقية) شأنه شأن «كل إبداع»، كل رؤية للحياة، كل كشف للروح، وهذه التناقضات المنطقية تزداد حدة وجلاء بقدر ما تكون تلك الأعمال الفنية والرؤى

والاكتشافات عضوية وشاملة، وذلك ببساطة لأن الغموض صفة ملازمة من صفات الروح، ولابد أن يؤدي النظر إلى الحياة بعين جديدة والتعبير عنها تعبيراً جريئاً، وإعادة تنظيمها، إلى دفع الحياة مرة أخرى إلى منطقة الغموض[٢٢٧].

والتعبير الفني عندما يحمل القضايا والقيم، فإنها ستخلد مادامت الحياة لأن تعبيرها محكم ومصقول وممتع ومقنع. فمشكلة الوجود والعدم تتردد على ألسنة الفلاسفة، وفي كتاباتهم النظرية، ولكنها أكثر ذيوعاً وانتشاراً وبلاغة وتأثيراً على لسان (هاملت) في عبارته البليغة الموجزة: «أكون أو لا أكون تلك هي القضية»، من هنا تتضح لنا قيمة التعبير المسرحي في التأثير ودوره في خلود الأفكار والقيم والقضايا الإنسانية والكونية.

صياغة التعبير الدرامي :

وصياغة التعبير الدرامي هي مهمة الكاتب المسرحي. وهو ما يعني كتابة نص مسرحي وفق الأسلوب الفني الذي يجد نفسه وإمكاناته قادرة على إبداعه. وقد يشرع المؤلف في صياغة تعبيراته الدرامية التي تشكل مجمل نصه المسرحي إنطلاقاً من فكرة ذات طبيعة درامية ينتقيها أو هي تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث والأشخاص والحوار والحبكة الدرامية.. الخ. وهذا متمثل في مسرحنا العربي عند توفيق الحكيم فيما عرف عند النقاد بمسرحياته الذهنية، أو في مسرح الفكر عنده. وهو ماثل عند آخرين منهم : يوسف عزالدين عيسى، الذي كتب عدداً من المسرحيات في هذا الاتجاه، ومنها ما تمثل عند يوسف إدريس.

وقد ينطلق الكاتب من الحدث تبعاً للنظرة الأرسطية، حيث يجسده بالشخصيات التي يبتكرها له أو يوظفها للنهوض بتجسيده فعلاً وقولاً.. الخ. وقد يبعث عن طريق الشخصية، حيث نهض مسرح شكسبير وغيره اعتماداً على الشخصية التي تحدث، لا التي تخلقها الأحداث، وحيث تتفاعل الشخصيات مع الأحداث التي أوجدتها فينسى كل منهما الآخر.

أو يتخلق الإبداع المسرحي من جو أو حالة تهيمن على الكاتب فيكتب ويكتب في

شكل مسرحي لا يسيطر فيه عنصر على آخر من تلك العناصر التي كانت شرارة الانطلاق الأولى أو الرئيسية عند أصحاب الاتجاهات الثلاثة المشار إليها، كما يكتب (جان جيردو) أو (بيراندللو) أو (جان أنوى) أو (جاك أوديبرتي).

صيغة النص المسرحي بين الأوبريت والمسرحية التاريخية والطليعية

ويختلف أسلوب كتابة المسرحية الغنائية عنه في المسرحية التاريخية أو في المسرحية الطليعية وهو أمر عرفه النص المسرحي في مصر وفي العالم العربي. ويمكن التمييز بينها بتبين الفروق بينها عن طريق الإلمام بالأساليب الفنية لكل منها، ثم تحليلها. ويمكننا أن ننظر بعض تلك الأنواع المسرحية :

١ ــ توفيق الحكيم في أوبريت (علي بابا والأربعين حرامي) «غنائية».
٢ ــ كاتب ياسين في مسرحية (مسحوق الذكاء) «طليعية».
٣ ــ مصطفى كامل (الزعيم الوطني)، (فتح الأندلس) «تاريخية».
٤ ــ شوقي عبدالحكيم (دليلة) «طليعية من مسرح القسوة».
٥ ــ محمد سلماوي (فوت علينا بكرة) «طليعية عبثية».
٦ ــ علي سالم (الناس اللي في السما الثامنة) «كوميديا».

ولا شك أن في استخدامنا لبعض العناصر المساعدة على التحليل إحلالاً للمنهجية واسترشاداً بها، وإحاطة للعلم بفن كتابة المسرحية، لذلك أبدأ بوضع بعض الركائز النظرية قبل البدء في عملية التحليل، ثم أبرهن على صحة وجودها وطبيعة دورها في النص المسرحي، على أن ذلك ليس من خارج الصيغة المسرحية النوعية (وفق كل نوع مسرحي).

ركائز الأسلوب في المسرحية الغنائية والأوبريت :

بقراءة أوبريت (علي بابا والأربعين حرامي) لتوفيق الحكيم[٢٢٨] وجدت أن الأوبريت نص مسرحي يستند إلى الركائز التالية :

١ ــ يعتمد الأوبريت على عنصر الغناء في نسق الحوار، بحيث يجوز أن تحل الأغنية محل الحوار دون أن يكون ذلك خارجاً عن إطار الحدث، بل يعد جزءاً منه، وهو محكوم بضرورات منها طبيعة الشخصية وطبيعة الموقف الذي تكون فيه. وقد تستخدم للربط أو التعليق.

٢ ــ الوحدة فيه غير متماسكة تماسكاً قوياً.

٣ ــ الفكرة فيه بسيطة، وغالباً ما تكون مصادرها شعبية أو أسطورية.

٤ ــ الشخصيات فيه تكون أقرب إلى النمطية.

٥ ــ الأحداث فيها تكون أقرب إلى النمطية.

٦ ــ الإيقاع يكون سريعاً، حيث الميل إلى التحريك يكون أكثر من الميل إلى الحركة.

٧ ــ اللغة الدرامية أقرب إلى الشعر إن لم تكن شعراً.

٨ ــ عنصر الحركة والمنظورات يشكل ركناً أساسياً في النص.

٩ ــ تشتمل على مجالات للاستعراض.

١٠ ــ تحتمل العديد من الشخصيات المساعدة والفرعية والجماعية حتى مع عدم تفرع الأحداث.

١١ ــ تغلب فيها عناصر الفرجة على عناصر الفكر.

١٢ ــ الدوافع ــ إن وجدت ــ تكون واهية ومبالغاً فيها.

ركائز الأسلوب في المسرحية الطليعية :

عملت المسرحية الطليعية على تجديد الصيغة المسرحية وتنويع مصادرها في الشكل وفي المضمون. فكانت الملحمية وكانت العبثية والقسوة والسريالية وكانت الصيغة الشعبية للبحث عن مسرح محلي.. الخ.

ولا غرو أن التجديد لا يكون لمجرد التجديد، كما أن التجديد لا يأتي من فراغ، وينطبق هذا على أي لون من ألوان التجديد في أي منشط من مناشط الحياة.

وعلى ذلك، فإن التجديد في الصيغة المسرحية ليس هدفاً في حد ذاته، وإنما هو

نتاج معارضة مع رفض للصيغة الموجودة، وهو نتاج معارضة مع رفض وإجتياز للصيغ المسرحية الموجودة.

ومن نافلة القول إنه ليس هناك تجديد بدون علم بالموجود. واستيعاب تام له. وليس من الممكن الإحاطة بالوجود المسرحي دون احاطة بالفنان المسرحي نفسه، وبمسرحه أولاً من حيث الواقع، ثم يكون بعد ذلك الفكر المسرحي في قيمة هذا المسرح ومعوقاته ومواطن نبضه على نحو ما فعل أصحاب الدعوة النظرية في المسرح، على المستوى العالمي، كما فعل (أنتونان آرتو) حيث رأى صورة إندماجية أشد تأثيراً من الصورة الاندماجية بين المؤلف والشخصية، وبين الممثل والدور المسرحي وبين الممثل في دوره المسرحي، وبين الجمهور ـــ وفق النظرة الأرسطية في مجملها ـــ فهو يسعى إلى تطهيرنا. كما يسعى المسرح الأرسطي، وإن كان ذلك لا يتم عن طريق تخليصنا من العواطف الضعيفة بإثارة هذه العواطف. ولكنه «(آرتو) يسعى إلى علاجنا عن طريق وصلنا بما نتطلع إليه من صحة نفسية وروحية، فكأنه احدى حفلات الزار، يشارك فيه المريض بالأداء والاندماج بغيره، ثم يقوم من بعد فإذا هو معافى»(٢٢٩).

وهو يفعل ذلك عن طريق هذه المواجهة القاسية، حيث يواجه الجمهور بقسوة الحقيقة وعن طريق هذه المواجهة القاسية يأتي الخلاص.

ولأن (مسرح القسوة) يحقق خلاص الإنسان النفسي والروحي على أساس نظرته للإنسان على أنه مريض بمرض نفسي وروحي. لذلك فإن وسائله وصيغته تكون مختلفة عن صيغة المسرح الدرامي التقليدي. ففي «هذا النوع من العرض يصبح المسرح وظيفة بدنية، مثل حركة الدم في العروق أو مروق صور الأحلام في المخ.. وفيه أيضاً يختفي التناقض بين المؤلف والمخرج، وينشأ خلق جديد يكون مسئولاً عن العرض كله، بما فيه من حرفة وقصة، وفيه تصبح للكلمات الأهمية ذاتها التي تتخذها في الأحلام والرؤى، وفيه تختفي المنصة والصالة ويصبح المسرح عرضاً يقوم في أي مكان ـــ في مخزن ـــ في حاصل في جراج»(٢٣٠).

نفي النص المسرحي :

وإذا كان العرض المسرحي القديم والحديث ينبتان في أرض النص الدرامي ويترعرعان ليصبح كل منهما شجرة مزهرة ومثمرة، فإن مسرح القسوة وكذلك (المسرح الحي) بعد ذلك يحتقران النص، وذلك ما يؤكده علي الراعي بقوله: «والمسرح عند آرتو ليس شيئاً ثابتاً ظاهراً للعيان، وإنما هو شيء كامن كذهب الكيماوي في العصور الوسطى، لا ينطلق، حتى تتعامل عليه قوى أخرى. من أجل هذا هو يحتقر النص ـــ لأنه ثابت ونهائي، بينما المسرح في رأيه شيء يحدث فور الساعة، يحدث لتوه وبحضور الفنانين والمتفرجين، ولا يمكن أن يحدث سابقاً على هذا الحضور ـــ لا يمكن أن يحدث في ذهن فرد ـــ مهما علا شأنه ـــ ولا على أوراق جمعها وسوّدها».

وما كان ذلك دون نظرة (آرتو) للمسرح على أنه «احدى جلسات السحر، أو تحضير الأرواح، ولا يمكن لأحد أن يتصور ـــ فضلاً عن أن يقرر ـــ ماذا يمكن أن يحدث مسبقاً في احدى هذه الجلسات. لهذا يتخيل آرتو فناً مسرحياً يتخلق على المسرح ولا يتخلق خارجه ـــ يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائياً، بحيث لا تنتفي وحسب إمكانية التصور المسبق لهذه الحركة، بل تصبح كل حركة أصيلة، لا تتكرر فيما بعد»(٢٣١).

ومع أن هذا الاتجاه قد ظهر عند (آبيا) وعند (مايرهولد) قبله إلا أنه لم يتخذ شكل النظرية إلا على يد (آرتو).

غير أن جذور المسرح الحي ومسرح القسوة كليهما تنغرسان بعمق في تربة المسرح الارتجالي ـــ من حيث الشكل ـــ لا من حيث المضمون.

وإذ نلاحظ تقارباً في الشكل بين مسرح القسوة والمسرح الحي، فإن المضمون عند أصحاب المسرح الحي يتوجه توجهاً سياسياً هدفه التحريض.

إذن، فالمسرح الحي لا يخرج عما يدعو إليه مسرح القسوة، ولكنه يضيف إلى استخدام مواجهة الجمهور بالحقيقة في قسوة خطاً سياسياً. ولهذا تحاربه الحكومة في انجلترا وفي أمريكا(٢٣٢).

وإذا، كان الاتجاه نحو الارتجال يشكل عمود مسرح القسوة والمسرح الحي وصحوة كُتّاب المسرح العرب ــ أخيراً ــ فيما عرف بالبحث عن شكل مسرحي عربي ــ فإن ذلك مغاير تمام المغايرة لما يطلبه مسرح بريشت وهو مسرح طليعي أيضاً.

وما من شك في أن هذه التوجهات المسرحية الطليعية قد وجدت من يؤمن بها على تفرعاتها ومنابعها الفكرية والشكلية، الأمر الذي وجدنا معه توجهاً نحو الكتابة تأثراً بنظرية مسرح القسوة، فظهرت مسرحيات لشوقي عبدالحكيم مثل «دليلة»[٢٣٣] وظهرت عند محمود دياب في مسرحية «أرض لا تنبت الزهور»[٢٣٤] وظهرت عند حسن أحمد حسن في ثلاث مسرحيات هي: «تنويعات على حكاية شعبية» وكذلك في «إخوان الصفا» وفي مسرحية «الدنس»[٢٣٥] فهي وإن كانت نصوصاً مسرحية إلا أنها تتجه من حيث عناصرها إلى مواجهة الجمهور بقسوة الحقيقة، إلى جانب عناصر القسوة الأخرى باستثناء الارتجال.

والدعوة إلى نفي النص المسرحي من عالم المسرح وإن كانت قديمة قدم ظاهرة المسرح نفسها إلا أنها سريعاً ما انتقلت من أوروبا وأصابت مسرحنا العربي بالعدوى، حيث تجددت الدعوة إلى لفظ النص المسرحي بقلم يوسف إدريس[٢٣٦] وبقلم توفيق الحكيم[٢٣٧] في قالبه المسرحي[٢٣٧] فيما دعا كل منهما إليه ــ نظرياً ــ وإن لم يخرج واحد منهما عنه مطلقاً من حيث الكتابة المسرحية الإبداعية.

وتجددت الدعوة إلى نفي النص المسرحي نفياً تاماً بقلم د. علي الراعي، الذي يدعو إلى «عودة المسرح المرتجل في مصر» في إجابته عن سؤال طرحه على نفسه حيث يجيب «نعم أدعو إلى هذه العودة بكل قوة، وأرى فيها مغنماً كبيراً للمسرح المصري، بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين»[٢٣٨] وهو لا يقصد مؤلف النص المسرحي، ولكن مؤلف موجز قصته أو الخطوط العريضة للأحداث في إطار قصة أو موضوع (مؤلف فكرة النص وإطاره العام) : «إن المسرح القائم على فكرة نص مكتوب، معد من قبل، أخرجه مؤلف عبقري أو موهوب وأصبح وثيقة مقدسة لا يمكن ــ حذر الموت أو إرتكاب جريمة فنية ــ أن يتطرق إليه تعديل، لأنه

شيء ثابت أزلي لا يتغير، هذه الفكرة ستسلم مسرحنا المصري إلى الجمود الشديد، المهدد بالموت، مثلما فعلت في بلاد أخرى كثيرة»(٢٣٩).

وأنا لا أرى بأساً على المسرح المصري من المنظور الذي يخشى منه د. علي الراعي، لأن النص المسرحي المكتوب من قبل إسيخيلوس أو سوفوكليس أو من قبل شكسبير لم يمنع أحداً من المخرجين الطليعيين من حذف مشاهد بأكملها أو الاستغناء عن مناظر والاكتفاء بتمثيل مسرحية من أربعة فصول أو أكثر وعشرات الممثلين بحسب الشخصيات المكتوبة من أن يختزلوا الممثلين إلى أربعة أو خمسة في (هاملت) و(الملك لير) و(مكبث) تلك التي تعرضها في كل أنحاء المعمورة فرق إنجليزية مثل: (المسرح القومي البريطاني) و(فرقة شكسبير الملكية) و(فرقة الأكتير) أو (ستوديو الممثل) وغيرها. فأين هو النص الثابت، والجامد الذي لا يأتيه الباطل. كل تناول يتأسس على نظرية أو توجه نظري، موافق لروح العصر والبيئة. هذا إلى جانب أن المسرح المصري والعربي أمامه مجال واسع وبعيد لاستيعاب الاتجاهات الأوروبية في النص وفي العرض، والموات بعيدٌ عنه لهذا السبب نفسه، فهو مسرح تابع للصيغ المسرحية الغربية، حتى ما يذهب إليه يوسف إدريس لم يكن سوى ترديد لأكثر من اتجاه في قالب واحد. وما ردده الحكيم لم يخرج عن ذلك إلا من الناحية النظرية، لأنه حين أراد إعطاء نموذج دلالي على ما ذهب إليه من ضرورة إيجاد قالب مسرحي عربي، فإنه طبق ذلك على (هاملت) وعلى (أوديب) وبعض المسرحيات الأوروبية الشهيرة.

وما ذهب إليه كتاب الاحتفالية العربية في المغرب والأردن هو في الواقع خليط من عناصر العبث والقسوة والملحمية والأرسطية وعناصر التراث ـ أسلوباً ومحتوى ـ كما أنه لا ضير من ألا تكون لنا صيغة محلية خاصة بنا وإلا أصبحت المسألة مسألة شوفونية بحتة، وذلك هو الموات.

ومع أن د. علي الراعي يمتدح أسلوب يوسف إدريس في (تقليد المسرح الشعبي) في الفرافير، إلا أنه لم يوضح طبيعة هذا التقليد الشعبي المسرحي، هل هو يرى أنه مسرح شعبي مصري صميم أم هو يدخل ضمن إطار المسرح الشعبي كما عرفته أوروبا في (الكوميديا ديلارتي) أو في (الكوميديا المرتجلة). خاصة وأن هذا المدح

عام ولم يخص به الشكل أو الموضوع كما فعل في مدحه لشوقي عبدالحكيم في استثماره لموضوع (حسن ونعيمة) الشعبي في المسرح.

ويبدو مديح علي الراعي لقالب توفيق الحكيم المسرحي، والذي دعا فيه إلى (فنون الحاكي أو الراوية) والمقلد والمداح في إنشاء مسرح شعبي حقيقي لا يعتمد على ديكور ولا خشبة ولا مخرج «الحاكي أو الراوية يقوم بدور والشارح والمعلق والمخرج، والمقلد يقوم بمحاكاة جميع الأدوار وتقريبها للناس، وعن طريق ذلك يزعم توفيق الحكيم «تحطيم فكرة الفرجة النائمة» التي تدعو إليها الصيغة الغربية في المسرح»[٢٤٠].

ونحن لا نذكر لتوفيق الحكيم مسرحية واحدة مما كتب باستثناء (شمس النهار)[٢٤١] التي استخدم فيها النهج التعليمي البريشتي، لا نذكر له غيرها فيما كتب من مسرحيات قد خرج عن أسلوب الكتابة الغربية التي تؤدي إلى ما أسماه (بالفرجة النائمة)، فكل أعماله تقع تحت وطأة ذلك المصطلح الذي نحته نحتاً، حتى التطبيق النصي الذي اصطنعه مثالاً على دعوته لقالب مسرحي عربي قد أسهم في تعرية دعوته، فأصبحت مجرد «دعوة نظرية محضة». فقد طبق على نصوص أوروبية عالمية شهيرة، بحيث رفع اسم (هاملت) ووضع بدلاً منه (المقلد)» تاركاً الحدث كما هو في متن شكسبير وحوار الشخصيات ودوافعها وعلاقاتها وبيئتها، مما أحال دعوته إلى رفض الفرجة النائمة إلى فرجة (ميتة)[٢٤٢].

إيجابيات الدعوة إلى نفي النص المسرحي :

وكما أن لكل دعوة أو تجربة سلبياتها، فلها إيجابياتها أيضاً. من هنا نستطيع أن نلمح توجهاً في المسرح المصري نحو مسرح القسوة في مسرح (حسن أحمد حسن)، وكذلك عند شوقي عبدالحكيم في مسرحيته (دليلة) وعند محمود دياب في مسرحيته (أرض لا تنبت الزهور) وهو ما عرضت له بالتحليل في بحث لي ــ لم ينشر ــ عنوانه «أقنعة الشوفونية في المسرح الاحتفالي». وفي بحث آخر عنوانه «نون النسوة في مسرح القسوة».

وكذلك نستطيع القول: إن ظهور مسرحية (المونودراما) وهي مسرحية الممثل

الواحد بعيداً عن أسلوب (المونولوج) حيث تشكل حدثاً قائماً بذاته بكل عناصر المسرحية الفنية في إطار حدث تنهض به شخصية واحدة طوال العرض. ويكون على المؤلف في ذلك النوع أن ينتفع بكل الحيل الدرامية والمنطقية في صياغة الحدث الوحيد الذي قد يتفرع فيما يشبه أسلوب التذكر أو الحلم أو غير ذلك من الحيل دون أن تكون هناك شخصية حقيقية في مثولها أمام المشاهدين سواها، وإن كانت هناك شخصيات أخرى فهي تظهر عن طريق تذكر الشخصية في (المونودراما) لها أو ضمن استرجاعها في حلم يقظتها أو في حلم نومها لجزء من حدث أو لجزء من موقف سابق أو متخيل. وقد يلجأ المؤلف في مثل هذا النوع إلى تصوير شخصية منفصمة أو ذات طبيعة مرضية خاصة[٢٤٣]، [٢٤٤].

وليس من شك أن اعتماد (المونودراما) على (المساحة الفارغة) وعلى لغة الجسد وتداعيات التذكر والاسترجاع في حلم يقظة أو حلم نوم، وعلى طاقات الممثل وحيل الإخراج هو نوع من التأثر بأسلوب المسرح الذي دعا إليه (أنتونان آرتو) غير أنه يعتمد على نص مكتوب سلفاً بمعرفة مؤلف متمكن قد وعى فنون التأليف التقليدية ثم هجرها إلى المونودراما أو أنه مارس المونودراما وفق طبيعة الموضوع أو القضية التي طالبته بذلك الشكل. وهو أمر شبيه في مثل تلك الحالة بما حاوله توفيق الحكيم في تجربة قلمه في الاتجاه العبثي حيث عبثية الأحداث والشخصيات في (يا طالع الشجرة)[٢٤٥] وعبثية الفكرة في (الطعام لكل فم).

ركائز الأسلوب في المسرحية الطليعية :

يرى جورج ولورث، أن مصادر الشكل في مسرح الطليعة هي مسرح (آرتو) : «الواقع أن كل المسرحيات التي ظهرت في حقل الدراما التجريبية الطليعية لها أصل مشترك، لأنها جميعاً منبثقة من أفكار أنتونان آرتو[٢٤٦]. وأضيف إلى ذلك أن أفكار أنتونان آرتو في المسرح وفق نظريته قد سبقه إليها كل من (آدولف آبيا) المخرج المسرحي، وكذلك (فوسوفولد مايرخولد) المخرج الروسي الذي إنشق على أستاذه (قسطنطين ستانسلافسكي).

ومن خلال دراستي للمسرحية الطليعية وصيغها المختلفة وفق كل اتجاه تجريبي

طليعي من حيث النظرية أو من حيث التطبيق الإبداعي العملي للكتاب المسرحيين الطليعيين الأوروبيين. ومن خلال استيحاء كتابنا المصريين والعرب لصيغهم الطليعية المختلفة ما بين (الملحمية والعبثية والقسوة والتسجيلية ومسرح الشارع الحي.. الخ) قد توصلت إلى ركائز يمكن على ضوئها القياس على الإبداعات المسرحية الطليعية وهي على النحو التالي :

- التخلي عن الوحدات والقيود القديمة، ومحاولة التخلي أيضاً عن القيود الحديثة.
- التعويل على الرمز، وفي ذلك منحى تجريدي.
- إيجاد لغة جديدة ذات إيحاءات مركبة تشكل غاية في حد ذاتها.
- الاستناد إلى عناصر فكرية وفلسفية رافضة للموجود وللواقع شكلاً ومضموناً.
- التخلي عن الترابط المنطقي للأحداث.
- إبراز التناقضات الحيوية للشخصيات بينها وبين بعضها البعض، وبينها وبين نفسها، أي بين عقلها ومشاعرها.
- الإيقاع السريع.
- التفريعات في الحدث.
- ميل الشخصيات الطليعية إلى النمطية، حيث يغلب الفكر في تلك المسرحيات على الشعور فهي مسرحيات فكر قبل أن تكون مسرحيات شعور.
- مغزى تلك المسرحيات فيه حض على رفض الموجود، وفيه دعوة لكسب التأييد لقضية أو فكرة فلسفية غالباً ــ إلا في مسرح بريشت ومسرح بيتر فايس التسجيلي والمسرح الحي، حيث يكون ميلها اجتماعياً سياسياً.
- يتقنع المؤلف ــ غالباً ــ خلف شخصية من الشخصيات أو أكثر.
- كثيراً ما تعتمد الأحداث على التوازي وكذلك يعتمد بناء الشخصيات ككل.
- تغلب فيها الأفكار على عناصر الفرجة.

ولكن المسرحية الطليعية تختلف وفق اتجاهاتها الموضوعية أو علتها الغائية. فالملحمية غير العبثية، وهما غير السريالية من حيث الأهداف، ومن ثم أساليب الكتابة «مادة وشكلاً وتعبيراً» فالفاعل في المسرحية الملحمية (نائب عن طبقة) وهو فاعل اجتماعي، وفي التسجيلية فاعل لأحداث تاريخية، والفاعل نائب عن الإنسان، وفي

العبثية فإن الفاعل الدرامي تجريدي، لأنه غائب يحرك حاضراً وهو (نائب عن الإنسان أيضاً) ولكنه نائب تجريدي أي في المطلق، وليس في حيز اجتماعي تأسس على حدث تاريخي وليس هدفه الاستعانة بوثيقة أو منشور بهدف خلق التهييج السياسي والتحريض كما هو الحال في المسرح التسجيلي. كما أن هدف العبث ليس التغيير كما هو الحال عند الملحمية والتسجيلية والمسرح الحي، ولا هو داع إلى هدف تطهيري كما هو الحال وفق منهج «أرسطو» بإثارة الشفقة ولا هو تطهيري وفق منهج «آرتو» عن طريق المواجهة القاسية بالحقيقة تخلصاً من مظاهر القسوة وتطهراً منها. ولكنه مسرح رافض لشكل الوجود. وهو رفض في المطلق، عن طريق إيقاف المشاهد في موقف الدهشة «تماماً مثل المسرح الملحمي الذي يضع المشاهد وجهاً لوجه أمام (الدهشة). ولكن الدهشة عند العبثيين هي غاية في حد ذاتها وليست هدفاً تنطلق منه إمكانات التغيير ووسائله مثلما هو الحال عند الملحمية. يقول يونسكو: «رفضت العالم البرجوازي، بل الكون البرجوازي بأسره» والتجرد صفة من صفات مسرح «بيكت» فالتجرد التدريجي من الصفات الإنسانية كما جاء في مسرح بيكيت يضارعه نمو الجوانب الإنسانية ببطء في كتابات يونسكو[٢٤٨].

ركائز الأسلوب في المسرحية التاريخية :

اعتمد المسرح منذ نشأته الأولى على التاريخ، الأمر الذي امتد إلى حد بعيد في مسرح عصر النهضة في أوروبا. حيث يتناول الكاتب واقعة تاريخية أو شخصية تاريخية وينسج حولها أحداثاً تنهض الشخصية بها إذ تكون منها بمثابة المحور. ولقد عرف المسرح العربي المسرحية التاريخية من ذلك المنظور أيضاً.

وفي دراسة لي سابقة تعرضت فيها للفاعل التاريخي في المسرح[٢٤٩] عمدت فيها إلى نص مسرحي تاريخي بما يفرق بين دور المؤرخ والفنان المسرحي، ويفرق بين الفاعل التاريخي والفاعل الاجتماعي والفاعل الدرامي في الحادثة المسرحية، ويمكنني لآن أن أخلص إلى عدد من الركائز تستند إليها المسرحية التاريخية :

- الحبكة في المسرحية التاريخية غير قوية، نتيجة لتشعب الأحداث.

- تعتمد المسرحية التاريخية على الحض نحو فكرة ما، مع أن منطلقاتها هي الفاعل التاريخي.
- تهدف المسرحية التاريخية إلى خدمة المعرفة التاريخية والاحاطة بها.
- توظف في المسرحية التاريخية عناصر المسرح للدعاية لشخصية أو لموقف.
- الفاعل التاريخي فيها يطغى على الفاعل الدرامي.
- يغلب عليها عنصر الفكر.
- كثيراً ما ينحو الحوار فيها نحو السرد والخطابية والاستطراد والغنائية إلا عند كاتب متمكن.
- تزخر المسرحية التاريخية بالشخصيات الثانوية والمساعدة.
- يتقنع المؤلف فيها خلف شخصية أو أكثر.
- إيقاعها متباطيء.
- أحداثها متشعبة.
- عنصر الخيال فيها مقيد بالوقائع وبالحقيقة التاريخية إلى حد كبير.

ملاحظة عامة حول الأنواع الدرامية الثلاثة :

وعلى ضوء ما تقدم يمكننا القول: إن الحبكة في هذه الأنواع (المسرحية الطليعية، المسرحية الغنائية، المسرحية التاريخية) واهية وغير مترابطة. والأحداث على اختلاف طبيعتها في هذه الأنواع الدرامية أقرب إلى التجاور منها إلى البناء التصاعدي الرأسي. والشخصيات أميل إلى النمطية منها إلى النمو والحياة.

صفوة القول في معالجة المادة الدرامية :

ونخلص مما تقدم إلى أنه تبعاً لخصوصية المادة المسرحية تكون خصوصية معالجتها درامياً في شكل يتجه حيثما تكون توجهات مبدع ذلك النص نفسه (مؤلفه) أو (مقتبسه) أو (معده) ثم يتجه بعد ذلك عند العرض حيثما تكون توجهات مبدع العرض الأول (المخرج) والتوجهات التي تنطلق من فكره النظري في عملية الإخراج

(التصميمات ــ الأداء بمستوياته ــ التنفيذ المجسد للنص). فلئن أراده إبداعاً تقليدياً، كان الشكل فيه كذلك، إذا طاوعته المادة المسرحية. ولئن أراده إبداعاً طليعياً، كان الشكل فيه طليعياً، وفق خصوصية ذلك التوجه نحو (التطهير)، مع اختلاف وسائله الفنية (اللغة وأغراضها العامة، الصور المرئية والحركية، الفراغ، العرائس ــ إن وجدت ــ الأغاني إذا كان لها دور درامي في صلب الشكل الدرامي والتعبير ــ والتقنيات الآلية الأخرى) أو وفق خصوصية ذلك التوجه نحو (التغيير) مع اختلاف وسائله الفنية الدرامية.. أيضاً.

وتبعاً لخصوصية المادة المسرحية، وخصوصية صياغتها الدرامية تكون خصوصية التعبير المسرحي.

خاتمــة
القانون الخالد للمؤلف المسرحي

على ضوء ما تقدم يمكننا القول: إن المؤلف المسرحي يستضيء بثلاثة مشاعل عبر دروب حيرته في رحلة الاقتباس أو الإعداد أو التأليف. وهذه المشاعل تشكل القانون الخالد للتأليف المسرحي، وهي تتمثل في النقاط التالية :

ـــ موقف المؤلف من الحوار.
ـــ موقف المؤلف من الشخصيات.
ـــ موقف المؤلف من عصره.

أولاً : موقف المؤلف من الحوار :

يشكل الحوار المسرحي الظاهرة الفنية الثابتة والخالدة التي لا يقوم نص مسرحي بدونها، وعلى اعتبار أنه الفيصل بين النص المسرحي وغيره من النصوص الأدبية الأخرى، فإنه يشكل عقل المسرحية المنظم لحركتها، والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك للمتلقي للمسرحية نصاً أو عرضاً. كما أنه وعاء مشاعر كل الشخصيات وحاوي وعيها ومجمع علاقات الشخصيات ودافعها. فإن ظاهرة الحوار في المسرح تعد ظاهرة خالدة قرينة بكل عمل مسرحي إذ أن وجوده يعني وجود نص مسرحي، بل وجود عرض مسرحي ـــ باستثناء بعض صيحات التملص من النص ؤمحاولات نفيه إلى العدم وإحلال فنون الارتجال على اختلاف العناوين التي يرفعها بعض المسرحيين أو غير المسرحيين ممن التحقوا بالمسرح.

وسواء اتجه النص المسرحي اتجاهاً فنياً (تقليدياً أو طبيعياً أو واقعياً أو رمزياً أو تعبيرياً) أو إتجه اتجاهاً فنياً طليعياً (عبثياً أو ملحمياً أو تسجيلياً أو سريالياً.. الخ) فالحوار هو بمثابة العقل في المسرحية نصاً وعرضاً، وبغض النظر عن تشوش العقل هنا أو خلله هناك، فإن العقل موجود على الصورة التي يكون عليها الحوار وفق الاتجاه الفني المسرحي. فالحوار المسرحي في مسرح العبث شبيه بلغة الأحلام، يقول

يونيسكو: «لابد أن يكون كل منا قد شعر في بعض اللحظات بأن العالم قد صبغ من مادة تشبه الأحلام، وبأن الجدران لم تعد صلبة وأنه في استطاعتنا، كما يبدو أن نخترق بأبصارنا كل شيء فترى عالماً لا حدود له مصنوعاً من نور ولون صافيين»(٢٥٠) وتلك نظرة كلية للعالم.

نفي الجزئي للجزئي في مسرح العبث :

ولأن الحوار، كما قلت هو عقل المسرحية المنظم والقائد لفكرها وحركتها لذلك يعمل على تفتيت الكلي فيها وهو فكرة كاتبها عن العالم. ففكرة إنسان ما عن العالم تعتبر كلية في نظره. ولئن كان غير مقتنع بالعالم، بمعنى أنه يقف من العالم موقفاً نقدياً، فإن موقفه ذلك يخصه هو فقط وربما آخرون قلائل يشاركونه ذلك الموقف. وهذا معناه أن هذا الموقف من العالم هو موقف جزئي، حيث أنه موقف محدود، لا يقفه كل من في هذا العالم. ولذلك فإن تفتيت فكرة هؤلاء الكلية عن العالم تتم بوسيلة جزئية، تبدو غاية في ذاتها ــ وهي الحوار ــ عند العبثيين. يقول شفيق مجلي: «وكاتب اللا معقول في محاولته الصادقة أن يقدم الواقع يكاد يشك في قدرة الكلمات على التعبير الصادق عن أعماق الإنسان، بل إنه يشك فعلاً فيها، فيقدم إلى جانب الكلمات حدثاً، أو حركة معينة حتى إذا فشلت الكلمات في قول الصدق تقوله الحركة»(٢٥١). وتفسير ذلك أن الحوار (الكلمات) عنصر جزئي في المسرحية على أهمية دوره على النحو الذي وصفت، وكذلك الحركة هي عنصر جزئي ثان في المسرحية. وفي شك المؤلف العبثي في قدرة الحوار وهو عنصر جزئي وإن كان غاية في ذاته ــ هنا ــ يستدعي المؤلف عنصر الحركة فينفي دور الحوار في القيام بمهامه الخالدة. وتكون النتيجة أن الكاتب العبثي قد استخدم عنصراً جزئياً في مسرحيته لنفي عنصر جزئي آخر ليحقق الغرض الكلي فيها (المغزى) وهو تفتيت فكرة كلية عن العالم أو عن الإنسان. وهذا ماثل في مسرحية (في انتظار جودو)(٢٥٢) كما أنه ماثل في مسرحية عبثية كتبها توفيق الحكيم وهي (يا طالع الشجرة).

مثال (١) من مسرحية (في انتظار جودو) :

إن الفصلين ينتهيان بحوار قصير، وبحركة مسرحية. والحركة فيها تكذب الكلمات :

«استراجون : نعم، هيا بنا.
فلاديمير : حسن، هل نمضي ؟
ويسدل الستار، وهما في مكانهما لا يتحركان».

مثال (٢) من مسرحية (يا طالع الشجرة) :

ففي المشهد الاستطرادي الذي يهدف به الحكيم استرجاع قصة (الزوج والزوجة) بعد أن انتهت القصة باختفاء الزوجة وإتهام النيابة للزوج بقتلها، تدور الأحداث بالاسترجاع، وبأسلوب التحقيق الدرامي ــ بعيداً عن منهج المسرح التسجيلي، حيث لم يقصد بالتحقيق الدرامي تحريضاً أو حضاً لجماهير ــ «تظهر بالفعل عندئذ الزوجة.. وهي في نحو الستين، شعرها أشيب، وثوبها أخضر، تحمل كرسيها وتجلس عليه.. وتأخذ في شغل الإبرة تنسج ثوباً..»(٢٥٣).

وبعد أن (يدخل حاملا أدوات الحديقة) يدور بينهما حوار هو في الحقيقة مونولوج خاص بكل منهما :

«الزوج : أعرف.. عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة خضرة مسكنها.. لكن الذي لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة. ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال.. ما الذي أسقطها ؟

الزوجة : (وهي مشغولة بأعمال إبرتها) أنا التي أسقطتها.. كانت أول ثمرة.. وأنا التي أسقطتها بيدي.. لم يكن وقتئذ يريدها بسبب الفقر، لم يكن قد اشتغل بسمسرة الأراضي في هذه الناحية المقفرة يومذاك.. قال لي: اصبري.. لا تربكيني الآن بالخلف.

الـزوج : (وهو ينظف أدوات الحديقة) وهذا هو الذي يربكني حقاً: أن تكون الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك.

الزوجة : ومع ذلك سمعت كلامه وفعلتها.. فعلتها بنفسي.. وفي نفسي.. وهبت الرياح السعد بعد ذلك.. وجاء المال وأنشأنا هذا المنزل الصغير وهذه الحديقة.

الـزوج : هذه الحديقة لا تتعرض لمساقط الرياح.. ومع ذلك عندما أزهرت شجرة البرتقال خفت على الزهر.. لكن الله سلم ولطف.

الزوجة : نعم.. الله سلم ولطف.. واجتزنا أيام الفقر.. وعندما جاء الفرج طلبنا الخلف لكن هيهات.. إنه السقط الأول ولا شك.. كان قد أثر في رحمي.. نعم هو السقط الأول.

الـزوج : نعم.. هذا السقط الذي حدث ليس على كل حال بشيء ذي بال.. إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير في حجم البندقة.

الزوجة : كان السقط في الشهر الرابع.. كانت البنت قد تكونت وصارت في حجم الكف.. إني واثقة من ذلك.

الـزوج : نعم.. إني واثق من ذلك.. لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد.

الزوجة : نعم.. إنها كانت تتحرك في بطني.. شعرت بحركتها حركة بنت.. لأن حركة البنت يمكن أن تعرف، ولأني كنت أيضاً أريدها بنتاً..».

إذا وقفنا عند هذه التركيبة الملفقة من الحوار وقفة قراءة متسلسلة على نهج صياغتها في هذا النص المسرحي في ذلك المشهد الاستطرادي، فإننا لا نخرج بمعنى. وهو أمر يؤدي إلى التباس المتلقي بالقراءة أو بالمشاهدة والاستماع في قاعة مسرحية. فاللغة كما هو واضح لا تحقق إتصالاً بين الزوجين، مما يجعل حياتهما عبثاً في عبث.. فكل منهما يحيا في واد، شبه منعزل، يحيا في جزيرة نائية. وبملاحظة الجمل التي تعمدت وضع خطوط تحتها تجد وسائل الوفاق الشكلية بينها، عبر التداعيات.

غير أن كلا منهما يعيش عالمه ووهمه. كل منهما ينفي الآخر مع حضور الآخر إلى جواره.. فإذا كانا جزأين من حدث فإن كلا منهما ينفي الآخر مع وجوده. هو منتف كمعنى، كجوهر وإنما هو موجود مجرد الوجود وذلك لعمري شبيه بنظرة كل (أنا) إلى (الغير) على أنه شيء ــ وفق فلسفة الوجودية المادية، على نحو ما عرف عند سارتر. ومع أن لكل منهما جوهرا، إلا أنه جوهر في نفسه، ولكنه شيء عند الآخر ــ مجرد جسم ــ لأنهما لم يتآلفا على طول المعشر. والوفاق بينهما ناتج عن العزلة. كل واحد معتزل في ذاته وليس لذاته ــ والفرق كبير ــ لذلك فإن اللغة في ذاتها وليست لذاتها أو لغيرها. وهذا معناه أن اللغة هدف في ذاتها. وهي غير منطقية في بنائها مما ينفي عنها الكلية، وهي هنا التوصيل ــ في غير العبثي ــ .

مجزوء المونولوج في المسرحية العبثية :

ولأن طبيعة البناء الحواري في مسرحية (يا طالع الشجرة) لا تعطينا تواصلاً فكرياً ولا شعورياً مع الشخصيتين المتحاورتين في هذا المشهد الاستطرادي نظراً لأننا لا نستطيع متابعة الشخصيتين إذ تتكلم كل منهما بكلام غير متصل حيث يقطع كلام كل شخصية كلام الأخرى دون أن يكون موضوع كلام الشخصية قد تم بحيث يعطينا عبارة واضحة تؤدي إلى فكرة نقبلها أو نرفضها أو نتعاطف معها أو ندمجها. فالزوج كمن يحدث نفسه بصوت مسموع (وهذه مناجاة) مع أن الزوج يحادث نفسه على فترات يتخلل فترة صمته كلام زوجته الذي يقطع فيأتي كلام الزوج في فترة صمتها.. وهكذا.. مع بروز دور التداعيات.

وتعمل التداعيات ــ ليس إلا ــ على الربط بين الشخصيتين، ولا شيء يربطهما سوى التداعيات والصفة الرسمية في العرف الاجتماعي من أنها زوجته وهو زوجها ــ فكل منهما يستخدم نفس المفردات اللفظية تقريباً ولكن ليعبر عن ماض يخصه منفرداً دون الآخر. ولا يبقى مشترك بينهما سوى الألفاظ المتشابهة والوجود ــ جسماً أي شيئاً في عرف الوجودية ــ .

وتأتي قصدية استخدام الألفاظ نفسها في مونولوج كل منهما المجزوء لتعبر عن دلالات مختلفة عند كل من الزوج والزوجة. كما أن اختلاف المفردات للتعبير عن

دلالة رمزية واحدة. ولا يمكن أن يصبح كلام كل منهما منطقياً إلا إذا ضمت مقاطع كلماته في المشهد الاستطرادي ليصبح هو الصوت الوحيد المتكلم. فإذا ضممنا قول الزوج إلى بعضه البعض دون أن تتداخل معه مقاطع ما قالته الزوجة في هذا المشهد نحصل على مونولوج كامل خاص بالزوج، وكذلك الحال بالنسبة لمقاطع حوار الزوجة في المشهد نفسه.

ونخرج من هذا إلى أن الحكيم قد تعمد كتابة مونولوج خاص لكل منهما في هذا الموقف ليبين عبثية الشخصية وعبثية الحدث وعبثية اللغة، ومن ثم عبثية المعنى (الكلية) ومن ثم تجزئة اللغة والفكرة والشخصية أو إنقسام هذا كله وعدم ترابطه ترابطاً جوهرياً. فلا ترابط إلا على السطح. وهذا ما حقق به الحكيم عزلة أو إنقسام الكل سواء في المعنى أو في الهدف أو في الفكر أو في الإنسان إلى شطيرات، فعلى الرغم من اتصال كلام الزوج إلا أن هذا الاتصال لا يتحقق إلا بإجراء كلامه على شكل مونولوج. فاتصال كلامه برغم القطع واتصال كلامها برغم القطع يظهر كلا منهما كما لو كان يؤدي مونولوجا. لذلك أطلقت على هذا النوع من الحوار (مجزوء المونولوج).

ثانياً : موقف المؤلف من الشخصيات :

الشخصية بالنسبة للمؤلف هي بمثابة الابن أو الابنة، فهو يظل متعلقا بها، وهي في كل مرة تعرض فيها على خشبة المسرح تزداد غربة عنه وانفصالا، ولا يبقى له منها شيء على الاطلاق ـــ مع مرور الزمن، ومع تكرار التناول من خلال العروض ـــ حيث يتبدل عليها الممثلون أو الممثلات، فتصبح مثل الروح التي تخرج من جسدها الأول حالة موته لتدخل في جسم جديد يولد حالة موت الجسد الأول ـــ فيما يشبه عملية التناسخ المعروفة في عقيدة اليونان القديمة أو في عقيدة الهنود ـــ .

وهذا دليل على أن الشخصية المسرحية قد كانت إبداعاً حقاً. فما الذي تبقى من (أوديب) لسوفوكليس؟ وما الذي تبقى له من (أنتيجون) أو (الكترا)؟ وما الذي تبقى

لشكسبير من (هاملت) أو (عطيل) أو (ماكبث) أو (روميو أو جولييت) وما الذي تبقى من (ميديا) ليوريبيدس؟ لقد أصبحت كل شخصية من هؤلاء ملكية إنسانية عامة.

وهكذا أصبحت (جروشا) وأصبح (أزدك) في دائرة بريشت القوقازية، كما أصبحت (الأم شجاعة) بالنسبة له، كلها دخلت دائرة التراث الإنساني العالمي في المسرح كما دخل (تارتوف) و(دون جوان) و (براكساجورة) و(نورا) وغيرها في مسرح هنريك أبسن. لا شيء من تلك الشخصيات قد أصبح متصلاً بأبيه الذي أوجده من العدم وهو المؤلف الذي أصبح والداً من حيث شهادة الميلاد (النص المسرحي) ولا شيء غير ذلك على الإطلاق ــ مجرد مستند ــ .

ولا ينتسب للمؤلف سوى الشخصية الهزيلة التي لا تنهض بنفسها وتطبع من يؤديها بطابعها وتنطبع بطابعه فتتجدد في كل مرة تجسد فيها أو تولد من جديد. تماماً كما ينفصل الابن عن أبيه وعن أمه حيث يكون قادراً على شق حياته من جديد وتكوين أسرة والاضطلاع بالمسؤوليات وهذا لا ينطبق إلا على الشخصيات التي كتبت لها شهادتان إحداهما تحمل توثيقاً لميلادها والأخرى تفيد وفاتها في المهد.

فنحن المؤلفين المسرحيين نلد الشخصيات أبناءنا ونرسلهم للأعداء فيحاربوا في صفوفهم ضدنا، ومع ذلك يستمر حبنا لهم، أو نرسلهم للأحباء حيث ينفصلون عنا إنفصالاً نهائياً كما ينفصل الابن حيث يتزوج عن والديه. ومع ذلك فهو محبوب في كل الحالات.

ثالثاً : موقف المؤلف من عصره :

وللمؤلف موقف خالد ثالث في نصه الإبداعي، ذلك هو موقفه من عصره. فالتأليف لا يقصد به عصراً آخر غير عصر المؤلف، حتى وإن انتفع بذلك الابداع عصر تال عليه أو عصور متتالية. فالمؤلف مسؤول أمام نفسه عن الإلمام بطبيعة العلاقة بين المسرح والدين وعندها يمكن القول: إن موقف مسرحه من الدين يحدد أهداف مسرحه.

والمسرح تصوير لحالات الانسانية المضيئة، تصوير لأقزام الانسانية ولعمالقتها.

تصوير لمصير الانسانية. المسرح تصوير للانسانية في حالة اعترافها بالتطلع إلى الخلود، كما هي في مسرح (كالدرون). تصوير لكبرياء الانسانية كما هي في مسرح (كورني). وهو تصوير لضعف الإنسانية كما هي في مسرح (راسين). وهو تصوير لحب الانسانية كما هي في مسرح (شكسبير). وهو تصوير لخطيئة الانسانية ولخلاصها كما هو عند (كلوديل) وهو تصوير لانسانيتها كما هو عند (جوته). والمسرح تصوير لبرق الانسانية ورعدها كما هو عند (كلايست)[٢٥٤].

والعصر منسجم مع نفسه عند حضور الجماهير في العرض المسرحي. وفي حضور الجماهير يتم التنافس الخفي من الجمهور والصريح من خشبة المسرح على الاعترافات المضيئة التي تقدم في المسارح والساحات، حيث تتهيأ العروض المسرحية لتلك اللحظة وكذلك الجماهير ــ مظهراً ومخبراً ــ . فالجماهير تحضر إلى المسرح لتستمع إلى اعترافها هي بخيبتها أو تضحيتها ببعضها أو حبها، ولتبحث عن نظرة إلى المستقبل، عن حقائق الحياة :

ــ الأحياء يجب أن يعيشوا.
ــ الأحياء يجب أن يموتوا.
ــ الخريف يعقبه الصيف وبعد الربيع الشتاء.

فتلك عناصر ثلاثة يتحقق بينها سعادة أو شقاء. والحياة واقع، كما أنها حلم، والإنسان يعيش في سلام كما يعيش في الدم. والمسرح هو تلك الحياة بعناصرها وتوجهات البشر المضيئة بالخير أو بالشر بالعواطف أو بالأفكار إنه إعادة تلك الروائع غير المعقولة إلى مكانتها لدى الجمهور. إعادة قلق الجمهور. وتلك هي رسالة المؤلف: إعادة الوعي المفاجيء لدى الجمهور بالوضع الدائم لهذه الانسانية الحية اللا مبالية بالقوى والموت ــ بتعبير جان جيردو ــ .

ويأتي التناقض في هذين الموقفين للكاتب (موقفه من الشخصية وموقفه من عصره) من ولادة الكاتب للشخصية وتعلقه بها ومنحه كل الحب لها ورعايتها حتى تظهر للعيان، وهو بالتأكيد يريد لمن يراها أن يحبها ويرعاها، ولكن حين يحدث ذلك، فإن الشخصية تعتمد على نفسها، إذ تستمد نموها وتطورها من رعاية المشاهدين لها،

وتنمية الممثلين لإمكاناتها، وإبرازهم لقدراتها، فيكون اعتمادها على نفسها ويكون دفعها الذاتي أبرز من دفع الممثل الخارجي لها.

وحين يحل بديل محل المؤلف في رعاية الشخصية وحبها وتنميتها، فإن الشخصية تحل نفسها من الارتباط مع مؤلفها (والدها الشرعي)، تنفصل عنه تمام الانفصال إذ تتحد في كل ليلة عرض مع ممثلها، وتلتحم في مشاعرها وفي فكرها وفي قيمها مع جمهور المشاهدين.

من هنا ينشأ التناقض في موقفي المؤلف من ذينك الموقفين : أن يواصل المؤلف حبه وارتباطه بالشخصية على الرغم من أنه يدفع الجمهور عبر العصور إلى حبها وهو يعلم أن في ذلك مكمن ابتعادها التام عنه، وانفصالها الكامل. فيكون حبه لها حباً من طرف واحد ـــ هو حب المؤلف فقط ـــ وكلما كان الحب من طرف واحد كانت الشخصية المسرحية مشهورة ومعروفة إذ هي تتقلب في أحضان كل ممثل وفي حنايا كل من يشاهدها. مثلما هو الحال مع كل امرأة جميلة لعوب.

ثبت المصادر والمراجع والحواشي

(١٥١) Jean Paul Sartre, Printetion des temps modernes, Pariss, 1851. p.p 12-15

(١٥٢) Eugene Ionesco, notes et Contre notess, Pariss 1966. Ghalemare, p.p 24-25
La, uteur est ses problemes

(١٥٣) راجع فاروق عبدالقادر، إزدهار وسقوط المسرح المصري (القاهرة، كراسات الفكر المعاصر ـــ الكراسة الخامسة ـــ دار الفكر المعاصر، إبريل ١٩٧٩م) ص ٥٣.

(١٥٤) ألفريد فرج، سليمان الحلبي (كتاب الهلال، مؤسسة الهلال بالقاهرة ١٩٦٤م).

(١٥٥) ألفريد فرج، الزير سالم (القاهرة، دار الكاتب العربي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٥م).

(١٥٦) ألفريد فرج، جواز على ورقة طلاق (القاهرة، كتاب الهلال، مؤسسة الهلال ١٩٨٩م).

(١٥٧) لطفي الخولي، القضية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م).

(١٥٨) انظر د. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد (بيروت، دار الشروق، ط ٢، ١٩٨٣م) ص ٩٥.

(١٥٩) المرجع السابق نفسه، ص ٩٦، ص ٩٧.

(١٦٠) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٣.

(١٦١) راجع: جاك كوبو، أقوال مسرحية، ملف المسرح (مجلة الكويت)، (الكويت وزارة الاعلام الكويتية عدد آيار ١٩٩٠م).

(١٦٢) د. زكي نجيب محمود، نفسه، والصفحة نفسها.

(١٦٣) المرجع السابق نفسه، وكذا الصفحة.

(١٦٤) د. كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، (طرابلس، الجماهيرية الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ١٩٨٢م) ص ٥٣.

(١٦٥) انظر الارداديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مطبعة درب الجماميز، د /ت.

(١٦٦) انظر: المر رايس، المسرح الحي، ت دكتور حلمي السيد (القاهرة، دار النهضة العربية).

(١٦٧) راجع القاضي عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه.

(١٦٨) راجع الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوة (بيروت).

(١٦٩) تشارلز مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة د. شكري عياد (القاهرة، مؤسسة سجل العرب ١٩٦٤م) ص ٢٤٤.

(١٧٠) د. سمير سرحان، المسرح والتراث العربي، (القاهرة مكتبة الشاب ١١، الثقافة الجماهيرية، وزارة الثقافة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م) ص ٥٤.

(١٧١) د. عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه (القاهرة، دار الفكر العربي ١٩٦٥م) ص ٢٥٢.

(١٧٢) د. علي الراعي، هموم النص المسرحي العربي (المسرح العربي بين النقل والتأصيل)، (الكويت، الكتاب العربي، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، الكتاب الثامن عشر في ١٥ يناير ١٩٨٨م) ص ١٦٣.

(١٧٣) انظر د. أبوالحسن سلام «كرموزومات الفن المسرحي» (قبل للنشر في مجلة المسرح)، (القاهرة، منذ سبتمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م).

انظر د. نصر حامد أبوزيد، «الكشف عن أقنعة الإرهاب» (أدب ونقد)، (القاهرة ـــ مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية، يصدرها حزب التجمع، السنة السابعة عدد ٥٨ يونيو ١٩٩٠م) ص ٤٣.

(١٧٥) انظر ما كتبه د.أبوالحسن سلام «عناصر الفرجة في المسرح» (مجلة المسرح) عددا مايو ويونيو ١٩٩٠م عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(١٧٦) انظر أبوالحسن سلام، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، مخطوط رسالة ماجستير (كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ١٩٨٣م).

(١٧٧) انظر ما كتبه د. أبوالحسن سلام «مشروع ثقافي جديد إلى وزير الثقافة» (جريدة الأيام) تصدر عن جامعة الاسكندرية في ١٩٨٩/١٢/٣١م عدد ١٢٩ السنة الثالثة ص٥.

(١٧٨) انظر ستانسلافسكي، حياتي في الفن جـ ١، جـ ٢ ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو وكذلك كتابه في التجسيد الابداعي، ترجمة د. شريف شاكر (دمشق المعهد العالي للفنون المسرحية، بوزارة الثقافة ١٩٨٦م).

(١٧٩) اريك بنتلي «ما هو المسرح» (الكاتب) ترجمة بهاء طاهر، (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، العدد ٤٣، أكتوبر ١٩٦٤م) ص ٩٤.

(★) انظر تجربة الاتجاد السوفييتي في إخراج أعمال شكسبير المسرحية للسينما على الرغم من الخلاف الأيديولوجي بين أعماله وبين توجهات الاتحاد السوفييتي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

(١٨٠) انظر: أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م) ص ١١.

(١٨٠) للاستزادة: ارجع إلى لاجوس اجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة دار نهضة مصر، د /ت وكذلك مكتبة الأنجلو المصرية د /ت.

(١٨١) للاستزادة: انظر روجر بسفيلد الابن، فن الكاتب المسرحي، القاهرة دار نهضة مصر ١٩٧٨م.

(١٨٢) راجع: رشاد رشدي فن كتابة المسرحية (القاهرة، دار الفن للطباعة والنشر ١٩٨٨م).

(١٨٣) راجع: د. عبدالعزيز حموده، البناء الدرامي (القاهرة، الأنجلو المصرية).

(١٨٤) راجع: د. نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه وجذوره وأعلامه، (مسرح العبث)، (القاهرة سلسلة مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م) ص ٤٠٣ ــ ص ٤٠٤.

(١٨٥) انظر دريني خشبة، كيف ننتفع بأفكار برنارد شو في مسرحياتنا الاشتراكية، (مجلة الكاتب المصرية)، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦١م) ص ٦٥.

(١٨٦) نفسه ص ٦٥.

(١٨٧) المسرحية منشورة في القاهرة، مكتبة الآداب بدرب الجماميز، ١٩٧٦م.

(١٨٨) المسرحية منشورة في القاهرة، بمكتبة الآداب، بدرب الجماميز ١٩٧٦م.

(١٨٩) المسرحية منشورة في القاهرة بجريدة الأهرام بالقاهرة.

(١٩٠) المسرحية منشورة بعنوان (شمس وقمر) في بيروت.

(١٩١) توفيق الحكيم (قالبنا المسرحي) مكتبة الآداب ومطبعتها بدرب الجماميز ١٩٦٧م.

(١٩٢) ومحمد سلماوي: ناصري معروف، والناصرية : اتجاه سياسي نشأ في مصر في ظل سياسة رفض التبعية والعمل على الاستقلال الوطني باتخاذ موقف وطني من القضية الاقتصادية وموقف حياد إيجابي مع الدول، والبناء من الداخل وفق منهج التحالف المعملي الطبقي. فهو اتجاه بعكس الاتجاه العبثي الذي لا يشغل نفسه بالسياسة، بل ينصب على نقض المعطيات الموجودة، وهو اتجاه أدبي محض خرج من عباءة الوجودية.

(١٩٣) راجع : ما كتبه د. أبوالحسن سلام «قناع الشوفونية في المسرح الاحتفالي» دراسة غير منشورة.
(١٩٤) راجع: د. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب نفسه.
(١٩٥) سوفوكليس، أوديب ملكا، ت. دكتور علي حافظ (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة المسرح العالمي).
(١٩٦) شكسبير، هاملت، ترجمة د. محمد عوض (القاهرة، دار المعارف بمصر).
(١٩٧) شكسبير، ماكبث، ت، د. جبرا إبراهيم جبرا، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة، سلسلة من المسرح العالمي).
(١٩٨) وما جعلها قصة رسالة سوى إخراج (السينما) لها إذ بدأ (الفيلم) بدخان متصاعد في السماء، بينما الساحرات في البداية وفي النهاية. حيث أراد المخرج الأمريكي بولانسكي أن يضع المغزى واضحاً ألا وهو (أن الشر الذي بدأ قبل طموحات ماكبث هو مستمر بعد هذه الأحداث. من هنا فإن المخرج السينمائي هو الذي حول مسرحية المشكلة إلى فيلم رسالة،
(١٩٩) يونيسكو، الكاتب ومسائله، المرجع نفسه ص ١٩، ص ٢٠.
(٢٠٠) د. لطفي فام، بين الطليعة واللامعقول في المسرح (الكاتب).
(٢٠١) ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، ت. يوسف إسكندر (القاهرة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧م) ص ١٢.
(٢٠٢) المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.
(٢٠٣) راجع ليوراند برونكو، نفسه، ص ٢٣، وكذلك مقدمة مسرحية «ثديا ترزياس» لأبو للينير. سلسلة من المسرح العالمي (الكويت، المجلس الوطني للثقافة).
(٢٠٤) ستيوارت كريفس، صناعة المسرحية، ت. عبدالله معتصم (بغداد دار المأمون ١٩٨٦م) ص ٩٤.
(٢٠٥) إريك بنتلي «ما هو المسرح» (الكاتب) نفسه، ت. بهاء طاهر، عدد ٤٣ أكتوبر ١٩٦٤م، ص١٠٤.
(٢٠٦) د. إبراهيم حمادة، «أهمية فواصل الاستراحة في بناء المسرحية» (الكاتب) العدد ١٨٥ (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر في أغسطس ١٩٧٦م).
(٢٠٧) لوركا، «حديث عن المسرح» (الرؤيا الابداعية) مقالات جمعها هاسكل بلوك، سالنجر، ترجمة أسعد حليم، الألف كتاب (٨٥٥) بإشراف وزارة التعليم بمصر (القاهرة، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦م) ص ١٨٠.
(٢٠٨) راجع: جان فال، الفلسفة الوجودية، المجموعة الفلسفية، ت، تيسير شيخ الأرض، (بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٨م) ص ٣١.
(٢٠٩) مارسل بروست «حرفة الفنان» (الرؤيا الابداعية) نفسه ص ٩٣.
(٢١٠؟) حيث يرى أفلاطون أن الماهية سابقة على الوجود، وكذلك كيركجارد، حيث كل موجود قد تحددت طبيعة ماهيته أو جوهره قبل أن يوجد سواء في ذلك الكائن الحي أو الجماد. وهو أمر مخالف لوجودية سارتر المادية.
(٢١١) راجع ما قاله «أندريه موروا» في وصفه لمسرح «شو»: «إن شو في معظم أعماله يبدأ من فكرة» باستثناء مسرحيته (منزل القلوب المحطمة) كما قال شو نفسه. وكذلك ما قاله حول انطلاق الكاتب من شخصية: «ألا ترى أن أكبر الكتاب لا يبدأون من فكرة ولا من جو، وإنما من شخصيات؟».

وهو يدعم وجهة نظره برأي لجيردو: «إن المسرحية لا تعمل من أجل الشخصيات وإنما تعمل الشخصيات من أجل المسرحية».

اندريه موروا، حوار الأحياء ــ الحوار الثاني من كتاب: المسرح موسيقى أم رسالة؟ ترجمة ممدوح سلطان (مجلة الكاتب) العدد الثامن في نوفمبر ١٩٦١م، ص ١٠١.

(٢١٢) راجع: جان فال، نفسه، ص ٣٣.

(٢١٣) لويجي بيرانديللو، «المسرح الجديد والمسرح القديم» الرؤيا الابداعية نفسه، ص ١٥٢.

(٢١٤) نفسه والصفحة نفسها.

(٢١٥) نفسه والصفحة نفسها.

(٢١٦) نفسه، ص ١٥٦.

(٢١٧) نفسه والصفحة نفسها.

(٢١٨) نفسه، ص ١٦٢.

(٢١٩) راجع: أنتونان آرتو (١٨٩٦ ــ ١٩٤٨م) المسرح وقرينة، ت: د. سامية أسعد (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٣م).

ولقد تأثر بإتجاهه كل الكتاب الطليعيين، وفي مصر شوقي عبدالحكيم في مسرحيته «دليلة» وحسن أحمد حسن في «الدنس، إخوان الصفا، تنويعات على حكاية شعبية» (القاهرة مسرحيات مختارة، سلسلة ميسرحيات عربية ومصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب عدد ١ أكتوبر ١٩٧٢م) ومحمود دياب في مسرحيته (أرض لا تنبت الزهور) مختارات مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢٢٠) راجع هنري ليسنك، مسرح الشارع في أمريكا، (القاهرة، دار الفكر المعاصر، كراسات الفكر المعاصر، الكراسة الثالثة، فبراير ١٩٧٩م).

(٢٢١) انظر: د. لطفي فام، فلسفة سارتر في مسرحياته (الكاتب) عدد ٨ نوفمبر ١٩٦١م، ص ٩٣، وكذلك جان بول سارتر: «نحن نكتب لعصرنا» (الرؤيا الابداعية) نفسه، ص ٢٥٢.

(٢٢٢) هاسكل بلوك، سالينجر، الرؤيا الابداعية، نفسه، المقدمة، ص ١٣.

(٢٢٣) للاستزادة يمكن الرجوع إلى د. مراد يوسف، شفاء النفس، (القاهرة، دار المعارف ١٩٤٣) ص ص ١٢٥ ــ ١٢٨.

(٢٢٤) فريدريش دورينمات «حول مسرحية زيارة السيدة العجوز» (الرؤيا الابداعية) ص ٣٤.

(٢٢٥) بول فاليري «حول قصيدة المقبرة البحرية» (الرؤيا الابداعية) نفسه ص ٣٤.

(٢٢٦) د. أبوالحسن سلا، البعد الخامس في تمثيل دور مسرحي، مجلة كلية الآداب بجامعة المنيا، مج ١٩٩١

(٢٢٧) لويجي بيرانديللو، «المسرح الجديد والمسرح القديم» (الرؤيا الابداعية) نفسه ص ١٦٤.

(٢٢٨) توفيق الحكيم، أوبريت علي بابا والأربعين حرامي، تحقيق: فؤاد دوارة (القاهرة المركز القومي للمسرح والموسيقى ١٩٨٦م).

(٢٢٩) د. علي الراعي: الكوميديا المرتجلة (القاهرة، كتاب الهلال ٢١٢، مؤسسة الهلال، شعبان ١٣٨٨هـ نوفمبر ١٩٦٨م) ص ١١٣.

(٢٣٠) المرجع نفسه ص ١١٤.

(٢٣١) المرجع نفسه، ص ص ١١٢ ــ ١١٣.

(٢٣٢) نفسه، ص ص ١١٥ ــ ١١٦.

(٢٣٣) شوقي عبدالحكيم، دليلة، مجلة المسرح عدد ٣٨ (القاهرة عن مسرح الحكيم فبراير ١٩٦٧م).

(٢٣٤) محمود دياب، أرض لا تنبت الزهور، سلسلة فصول (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م).
(٢٣٥) حسن أحمد حسن، تنويعات على حكاية شعبية (القاهرة سلسلة مسرحيات، أكتوبر ١٩٧٢م).
(٢٣٦) يوسف إدريس، سبق الاشارة إليه.
(٢٣٧) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي (القاهرة، مكتبة الآداب بدرب الجماميز ١٩٦٧م).
(٢٣٨) علي الراعي، نفسه ص ٩١.
(٢٣٩) علي الراعي، نفسه، والصفحة نفسها.
(٢٤٠) نفسه والصفحة.
(٢٤١) الحكيم، قالبنا المسرحي، نفسه.
(٢٤٢) توفيق الحكيم، شمس وقمر، (بيروت، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية ١٩).
(٢٤٣) انظر مسرحيات: أمين بكير، مسرحيات مونودراما (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م).
(٢٤٤) راجع محمد موسى، المساخيط، مسرحيات مونودراما، مديرية الثقافة بالاسكندرية، نادي المسرح بقصر ثقافة الحرية (د/ت).
(٢٤٥) انظر: توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، (القاهرة، مكتبة الآداب بالجماميز ١٩٧٦م).
(٢٤٦) جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة: د. عبدالمنعم إسماعيل (القاهرة، مكتبة غريب، د/ت) ص ٣٤.
(٢٤٧) أنتونان آرتو (١٨٩٦ ــ ١٩٤٨م).
(٢٤٨) راجع: برونكو، مسرح الطليعة، نفسه، ص ص ٣٢٣ ــ ٣٢٤.
(٢٤٩) د. أبوالحسن سلام، المسرح بين الفاعل التاريخي والفاعل الاجتماعي (جريدة الأيام) السنة الرابعة في ديسمبر ١٩٩٠م، تصدر عن جامعة الاسكندرية ص ٥.
(٢٥٠) د. شفيق مجلي: «الحوار في مسرح اللامعقول» (المسرح) العدد ٢١، القاهرة، عن مسرح الحكيم، سبتمبر ١٩٦٥م، ص ٥٠.
(٢٥١) شفيق مجلي، نفسه ص ٥١.
(٢٥٢) صمويل بيكيت، في انتظار جودو، ت: د. فايز إسكندر (مجلة المسرح) العدد الأول، يناير ١٩٦٤م، عن مسرح الحكيم بالقاهرة، هيئة الاذاعة والتليفزيون والموسيقى والمسرح.
(٢٥٣) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، نفسه، ص ص ٤٣ ــ ٤٩.
(٢٥٤) جان جيردو، نفسه، والصفحة نفسها.